

dossier enseignants

oct. 2012 – janv. 2013

Muntadas

Entre / Between

dossier enseignants, mode d'emploi

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble de l'équipe du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et à leurs élèves des éléments d'analyse et de réflexion, afin de contribuer à la construction de leur propre rapport aux œuvres.

Il se compose de deux parties :

▌**découvrir l'exposition** propose une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

▌**approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des statuts de l'image et de l'histoire des arts visuels, des orientations bibliographiques et thématiques, ainsi que des pistes de travail élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier enseignants est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume.

contacts

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Juan Camelo
juancamelo@jeudepaume.org
Mathilde Kiener
mathildekiener@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Maxime Seguin, académie de Créteil
maximeseguin@jeudepaume.org

visites scolaires, octobre 2012-janvier 2013

▌**visites-conférences pour les classes**
Les conférenciers du service éducatif du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes dans la découverte des expositions, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites-conférences permettent aux publics scolaires de s'approprier les expositions et les œuvres comme d'être en position active devant les images.
tarif : 80 € ; réservation : 01 47 02 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

▌**visite préparée pour les enseignants**
Le dossier enseignants est présenté lors de la visite préparée, qui est proposée au début de chaque exposition. Cette séance spécifique de deux heures permet aux enseignants de préparer la visite des classes et les axes de travail pour les élèves.
mardi 13 novembre, 18 h 30
séance gratuite et ouverte à tous les enseignants ; réservation : 01 47 03 04 95

▌**parcours croisés**
En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, les parcours croisés permettent d'explorer des thématiques communes à différentes institutions culturelles.

Avec la Cité de l'architecture et du patrimoine
En lien avec l'exposition « Muntadas. Entre / Between », la Cité de l'architecture et du patrimoine invite les classes de collèges et de lycées à une visite thématique intitulée « Découverte de l'architecture et des lieux de pouvoir ». Ce parcours dans ses collections, allant du XIIe siècle à nos jours, permet d'aborder les grandes notions architecturales : conception et références, construction et matériaux, fonctions et symboles, en regard de l'évolution des lieux de pouvoir.
Jeu de Paume — 80 € / réservation : 01 47 03 04 95
Cité de l'architecture et du patrimoine — 95 € /
réservation : 01 58 51 52 20 (fax) / groupes@citechaillot.fr
visite préparée spécialement dédiée à ce parcours croisé : mercredi 24 octobre, 14 h, au départ de la Cité de l'architecture

Avec Le BAL
Autour du thème « image et espace public », la visite de l'exposition « Muntadas. Entre / Between » est associée à la présentation, au BAL, de photographies de Paul Graham (14 septembre-9 décembre 2012) issues de deux séries emblématiques qui donnent forme respectivement au renouvellement de la tradition du documentaire social et de la Street Photography : *Beyond Caring* (1986) et *The Present* (2011).
Jeu de Paume — 80 € / réservation : 01 47 03 04 95
Le BAL — 80 € / réservation : fabriqueduregard@lebal.fr

▌**parcours thématiques**
Composés d'une visite-conférence dans les salles d'exposition et d'une séance de projection commentée dans l'espace éducatif du Jeu de Paume, les parcours thématiques proposent de replacer les images présentées dans le contexte de l'histoire des arts visuels en envisageant un axe particulier (enregistrement du réel et construction plastique, photographie et histoire de l'art…). Les thématiques sont choisies et adaptées en fonction des demandes et des classes.
durée : 2 h ; tarif : 120 € ; inscription et réservation : 01 47 03 04 95

/ découvrir l'exposition

/ approfondir l'exposition

Ce dossier est publié à l'occasion de l'exposition « Muntadas. Entre / Between »,
présentée au Jeu de Paume, Paris, du 16 octobre 2012 au 20 janvier 2013.

Exposition organisée par le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid, en collaboration avec le Jeu de Paume, Paris.









Avec le concours de :





En partenariat avec :









en couverture : *This Is Not an Advertisement*, Times Square, New York, 1985.
Photographie : Pamela Duffy



Monumento genérico, 1988
Photographie : Joaquín Cortés / Román Lores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011

découvrir l'exposition

« Muntadas a souvent décrit l'"entre-deux" comme le point de départ de son travail. L'*entre-deux* résulte de la mobilité, elle-même caractéristique de nos sociétés contemporaines. C'est un lieu ambigu, hors de tout site et de toute destination spécifique. Perçu comme une zone intermédiaire de séparation, un espace inactif, l'*entre-deux* constitue cependant le lieu où naissent des distinctions et des identités qui se préciseront au-delà de ses marges, car c'est à la limite de l'"entre" que *quelque chose* ou *quelque part* commence, que de nouvelles frontières se dessinent, encore floues. Mû par une insatiable curiosité, Muntadas est un grand voyageur, qui a beaucoup séjourné dans ces zones troubles entre le départ et l'arrivée. Cette curiosité de l'inconnu lui est venue dès 1971, lorsqu'il a quitté Barcelone pour New York – il avait alors vingt-neuf ans. Outre qu'il a toujours conservé un atelier à Barcelone, il a depuis lors créé des projets, exposé et enseigné dans quantité d'endroits de la planète. Cette immersion intense et constante a fait de lui un fin observateur des similitudes caractéristiques d'une culture globale tendant de plus en plus à l'homogénéisation ; il prête attention à ces espaces intermédiaires qui, déjouant tout sentiment d'appartenance, ont tout des "non-lieux" – aéroports, centres commerciaux, etc. – décrits par l'anthropologue Marc Augé. Plus important encore : il fonde sa pratique artistique sur les mouvements et changements imprévisibles que connaît notre monde – ces transformations qui ont produit toute une littérature critique sur la "nomadisation". S'étant depuis toujours frotté à la diversité des cultures, des langues et des idéologies, il est à même d'observer les croisements qui s'opèrent et d'exploiter le potentiel de transgression qu'induit le changement constant de situation. »

Daina Augaitis, « Muntadas : Entre », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012, p. 9-11.

Présentation de l'artiste

Artiste pluridisciplinaire, internationalement reconnu comme l'un des pionniers de l'art conceptuel et de l'art médiatique, Muntadas (Barcelone, 1942) interroge notre façon de regarder et d'interpréter. Son œuvre, engagée dans une recherche approfondie et incisive autour de situations politiques et de problématiques culturelles, explore notamment des notions telles que la relation entre espace public et sphère privée, les flux d'informations dans le paysage médiatique et la dynamique de l'architecture officielle.

Muntadas s'initie à l'art au travers de la peinture mais, dès le début des années 1970, il envisage l'action en tant qu'œuvre et déménage à New York en 1971, où il vit et travaille depuis. Il emploie le même type de stratégies tout au long des quatre décennies de sa trajectoire artistique, restant fidèle à la démarche fondamentale d'observation qui caractérise ses premiers travaux des années 1970 : des actions basées sur des expériences menées avec les « sous-sens » (terme par lequel il désigne les sens les moins développés : l'odorat, le toucher et le goût).

À mesure qu'il élargit ses centres d'intérêt pour inclure une dimension publique et plus étendue du quotidien, Muntadas adopte en parallèle une approche davantage sociale. Dans son travail, s'affirment ses préoccupations politiques, particulièrement manifestes dans ses collaborations avec Grup de Treball, collectif d'artistes catalans dont il fut un membre actif.

Considéré comme l'un des premiers artistes à développer l'art médiatique au milieu des années 1970, Muntadas réalise ses premières expériences avec la vidéo et la télévision par le biais d'« interventions directes dans le paysage médiatique », ainsi qu'il les désigne alors. Il intervient dans des micro-actions quasiment clandestines, mais aussi au sein de projets de grande envergure qui replacent dans le domaine public, de manière audacieuse, les thèmes fondamentaux de l'époque. Parmi ces manifestes, il faut mentionner *Arte ⇆ Vida* (1974), où l'artiste affirme sa conviction que l'art et la vie sont inextricablement liés, conviction qui sous-tend toute son œuvre. D'autres projets emblématiques, comme *Media Eyes* (1981), posent la question « What are we looking at? » [Qu'est-ce qu'on regarde ?], tandis qu'*On Translation: Warning* (1999-…) adresse au spectateur l'avertissement suivant : « Warning: Perception requires involvement » [Attention : percevoir nécessite de s'engager].

Dans les années 1980, Muntadas intensifie son analyse de la syntaxe, des archétypes et de l'architecture du paysage médiatique, ainsi que l'exploration des dichotomies polémiques entre public et privé, subjectif et objectif, standard et spécifique, adoptant une position de « subjectivité critique » avec un intérêt de plus en plus poussé pour la tension entre ces opposés.

Au cours de cette décennie, il entreprend également une série d'enquêtes au long cours portant sur les structures et les codes de contrôle, en particulier dans les milieux de l'art. Son grand projet d'entretiens avec les principaux acteurs du système de l'art mené sur une durée de dix ans et intitulé *Between the Frames: The Forum* (1983-1993), ainsi que d'autres installations à grande échelle cherchent à miner les structures du pouvoir, des salles de conseil d'administration à l'espace domestique, en passant par les galeries d'art et les lieux de spectacle tel le stade.

Dans les années 1990, il s'intéresse de plus près aux problématiques liées à la traduction. Le projet *On Translation*, amorcé en 1995, se poursuit toujours et comprend plus de trente-huit œuvres à ce jour.

Muntadas se consacre aujourd'hui activement à l'enseignement et son œuvre figure dans les collections de quelques-uns des plus grands musées du monde : le MoMA de New York, le musée national d'Art moderne – Centre Pompidou de Paris, le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, le Museu d'Art Contemporani de Barcelone ou encore le Museu de Arte Moderna de São Paulo. Il a également participé à de nombreuses manifestations internationales d'art : les Documenta VI et X, la Biennale de Venise (1976), la Biennale de São Paulo (1981) et la Biennale du Whitney Museum of American Art (1991), entre autres.

En 2005, il représente son pays au Pavillon espagnol de la Biennale de Venise et reçoit, en 2009, le prix Vélasquez des arts plastiques du ministère espagnol de la Culture.

Le musée d'Art moderne de Moscou (MMOMA) et le Bronx Museum of the Arts de New York lui consacrent une exposition en 2011.

---

bibliographie sélective

▌Muntadas, *Between the Frames : transcription des entretiens*, Bordeaux, CAPC – musée d'Art contemporain, 1994.

▌*Muntadas, Between the Frames: The Forum*, Bordeaux, CAPC – musée d'Art contemporain, 1994.

▌*Muntadas : Media Architecture Installations*, sous la dir. de Muntadas avec la collaboration d'Anne-Marie Duguet, Interom, Paris, Centre Pompidou, 1999.

▌*Muntadas – On Translation: Das Museum*, Berlin, Revolver, 2003.

▌*Muntadas: La Construccion del miedo y la perdida de lo publico*, Grenade, Diputación de Granada, 2008.

▌*Muntadas. Entre / Between*, Barcelone (catalogue anglais + livret texte français), Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012.

œuvre en ligne

▌*The File Room* (1994) : http://ncac.org/ – site Internet de la Coalition nationale contre la censure, États-Unis.

Parcours de l'exposition



Arte ⇆ Vida, Barcelone, 1974

Organisée par le Jeu de Paume en collaboration avec le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, « Entre / Between » retrace la prolifique carrière de Muntadas. Le titre de l'exposition évoque le fait de se trouver dans une position « intermédiaire » ou légèrement décalée, position adoptée par l'artiste pour aborder des thèmes culturels et politiques clés de notre époque. Son corpus de travail sert de cadre à un discours sur les systèmes visibles et invisibles de la communication et du pouvoir, dans une société chaque jour davantage dominée par le spectacle des médias de masse, l'hyperconsommation et les nouvelles technologies. Mais le travail de Muntadas n'offre ni récits ni solutions préconçus ; il se situe dans l'*entre-deux*, mettant à nu les tissus conjonctifs qui constituent la structure sociale complexe de la vie contemporaine.
Cette exposition ne se veut pas une rétrospective d'ensemble, elle ne suit pas non plus un fil chronologique ; elle propose plutôt un itinéraire qui recourt au concept de constellation pour tisser des liens thématiques entre des travaux appartenant à différentes étapes de la production de l'artiste. Le vaste champ d'investigation exploré par Muntadas au cours des quarante dernières années s'articule autour de neuf constellations, créant un contexte qui incite les spectateurs à se demander : « Qu'est-ce qu'on regarde ? »
Les projets de Muntadas répondent généralement à des conditions très spécifiques de temps et de lieu : ils abordent de nombreux contextes sociaux et s'introduisent dans divers sites par le biais d'une grande variété de médiums – performance, vidéo, photographie, installation, multimédia, publication, Internet. Par conséquent, représenter sa pratique au sein d'une institution artistique comme le Jeu de Paume, où ses œuvres s'insèrent dans un autre temps et un autre lieu, ne manque pas de soulever de nombreux paradoxes et exige un travail supplémentaire de traduction et de réinterprétation – un recadrage qui constitue, en soi, l'un des motifs les plus récurrents chez l'artiste.
Daina Augaitis, commissaire de l'exposition, présente ainsi le projet : « Comment mettre en lumière la diversité des thèmes qui occupent Muntadas depuis quarante ans ? La présente rétrospective s'organise sur le principe de la constellation : l'idée que, de la coexistence d'une quantité impressionnante d'œuvres, naissent certaines configurations dans la perception. "Constellation" est un mot que […] nous utilisons non pas en référence aux lignes imaginaires qui regroupent les étoiles dans le cosmos, comme dans les célèbres tableaux de Joan Miró, ni pour désigner, comme Walter Benjamin, une façon de reconsidérer l'histoire, mais comme un instrument permettant de nous repérer et de naviguer, de façon non linéaire, entre les nombreuses œuvres d'un artiste prolifique. Les constellations, bien que thématiquement distinctes, se recoupent et conservent la même orbite ; plutôt qu'un regroupement d'étoiles, elles évoquent ces masses vaporeuses et sombres que forment les nuages dans l'hémisphère sud.
[L]'expostion […] comprend neuf constellations thématiques organisées autour de la notion d'espace, à l'image du principe qui fonde la méthode de Muntadas puisque, pour chacun de ses projets, l'artiste explore d'abord le lieu avant d'énoncer son contexte. Chaque constellation replace les œuvres clés de Muntadas au sein d'une configuration thématique qui inclut aussi bien les projets anciens que les réalisations récentes, rendant ainsi perceptibles les idées que l'artiste a défendues tout au long de sa carrière.
La première constellation, *Microespaces*, rassemble les œuvres qui, telles les actions et interventions de Muntadas dans les années 1970, font du toucher, de l'odorat et du goût les guides d'une exploration intime du corps de l'individu et de son environnement. Elle regroupe aussi quelques précieuses pièces à contenu autobiographique, notamment celles qui évoquent ses voyages et ses réflexions sur la mort. *Paysage médiatique* réunit le corpus d'œuvres le plus important de l'artiste : les films et vidéos (sur support simple ou multiple) à travers lesquels il explore la circulation de l'information dans les médias, déconstruisant les procédures et les messages d'un univers qui englobe aussi bien la publicité que l'institution du journal télévisé.

Le propos s'amplifie dans *Sphères du pouvoir*, qui regroupe des œuvres où l'analyse du pouvoir, tel qu'il sous-tend notamment la politique, l'économie et la religion, se fait plus fine encore. […]
Les œuvres d'*Espaces publics* explorent la nature de l'espace public dans les villes. Elles interrogent la constitution de la mémoire publique, la toile de fond des récits urbains, la négociation entre usage privé et usage public, les besoins auxquels répondent les nouvelles formes d'espaces universels. *Lieux de spectacle* envisage l'idée de confinement et sa traduction en architecture à travers des œuvres qui font du stade le principal lieu, aujourd'hui, d'accomplissement des rituels de spectacle, qu'ils soient sportifs, musicaux ou commerciaux. À travers d'autres œuvres associées, c'est le spectacle lui-même et son impact qui sont interrogés.
Une série d'œuvres, dans *Domaines de traduction*, parcourt les langues en examinant la question de l'interprétation des mots, des concepts, des histoires et des valeurs ; d'autres pièces, poussant l'exploration plus avant, s'appliquent à décoder les conventions et signes invisibles qui régissent toutes les formes de communication.
Territoire de la peur concerne la nature de la peur, thème auquel Muntadas s'intéresse plus particulièrement depuis quelques années. Les œuvres rassemblées ici – notamment deux vidéos documentaires qui nous fournissent, outre une description de la vie dans les régions frontalières, une cartographie des inégalités économiques – nous montrent comment des différences culturelles et économiques peuvent induire la manipulation et la domination, voire des actes de terreur. S'inspirant des questions brûlantes de la politique contemporaine, ces œuvres récentes reflètent un besoin universel : celui de comprendre d'où la peur vient, comment elle se divulgue, quel instrument politique grossier elle représente, et de rapporter ce que l'on observe à des lieux et des situations spécifiques.
Archives rassemble diverses pièces dont le propos est l'accumulation, la collection ou la typologie et renvoie à une œuvre majeure de Muntadas, *The File Room*, base de données en ligne permettant d'enregistrer les diverses manifestations de la censure culturelle.
Enfin, les installations et les œuvres conceptuelles présentées dans *Systèmes de l'art* critiquent les hiérarchies du monde de l'art, dénonçant l'institutionnalisation des musées ainsi que les politiques artistiques et le marché de l'art. […]
Lorsque le spectateur quittera l'espace officiel de l'exposition […] pour rejoindre le vaste monde, il traversera nécessairement l'*entre-deux*. L'œuvre de Muntadas nous enseigne qu'il existe toutes sortes de modalités de participation aux situations que nous ne pouvons entièrement prévoir ou maîtriser – l'une d'entre elles consiste à nous engager consciemment dans le processus de décryptage et de traduction de "ce que nous regardons"[1]. »

1. Daina Augaitis, « Muntadas : Entre », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012, p. 9-11.

I. Domaines de traduction

Les œuvres de cette constellation sont centrées sur l'interprétation des mots, des concepts, des histoires et des valeurs, dans différentes langues, mais aussi à travers le filtre des conventions invisibles qui sont inhérentes à toute forme de communication.
La traduction et ses nombreuses implications sont l'axe central de la série en cours *On Translation* qui, amorcée en 1995, comprend des travaux créés dans des contextes politiques, économiques et culturels très divers.

On Translation: The Audience

[*On Translation* : Le Public]
1998-2000
Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam (1999)
Agrandissement photographique d'une image de l'intervention originale

Projet composé de trois volets : une exposition, une publication et des interventions dans l'espace public. Les interventions se faisaient à l'aide d'un panneau/triptyque sur roulettes, qui a parcouru pendant un an douze institutions culturelles de Rotterdam. Installé dans des espaces de passage comme les entrées de musées, de théâtres ou de stades, ce panneau itinérant montrait, à la manière d'un triptyque anonyme, trois images juxtaposées représentant des expressions culturelles, des spectateurs dans différentes attitudes et des filtres intermédiaires entre un concept et un autre (architecture, médias et institutions culturelles).

On Translation: Warning

[*On Translation* : Attention]
1999-…
Dépliants, catalogues, livres, autocollants, revues, journaux, affiches, photographies, cartes postales et banderole

Série de propositions qui questionnent les formes de manipulation et de médiation à l'œuvre dans les processus d'information, invitant le public à s'engager et à participer. Le fil conducteur de ce travail est la phrase « Warning: Perception requires involvement » [Attention : percevoir nécessite de s'engager], traduite – de manière plus ou moins littérale – dans différentes langues et sur divers supports et médiums : affiches, autocollants, encarts dans la presse, façades, vitrines, etc.

On Translation: La mesa de negociación II

[On Translation : La Table de négociation II]
2005
Pavillon espagnol, 51e Biennale de Venise
Table en bois, méthacrylate sérigraphié, éclairage et livres
Courtesy de la Galería Joan Prats, Barcelone

Installation composée d'une table circulaire fragmentée en dix parties égales, dont le dessus présente un ensemble de documents cartographiques rétroéclairés sur la production et la consommation de la culture, l'économie, la technologie et les communications. Les pieds de la table sont calés avec des piles de livres dont le dos laisse voir des titres également liés aux processus de mondialisation de la culture.

II. Lieux de spectacle
Cette constellation explore l'idée d'une architecture de l'enfermement, essentiellement à travers le stade qui est l'un des principaux catalyseurs du déploiement de la liturgie du spectacle, que cette dernière soit associée dans la société contemporaine au sport, au divertissement ou à la politique.

Media Stadium
1992
IVAM, Centre del Carme, Valence (Espagne)
Projection de photographies numériques et de photographies analogiques numérisées

Projection qui recrée et interroge une typologie architecturale fortement liée au spectacle – le cirque romain, le stade, la place publique –, qui n'a pas seulement adopté, au fil des siècles, de nouvelles formes et activités commerciales, mais qui s'est également transformé en un lieu particulièrement adapté à d'autres usages.

III. Microespaces
Ici s'articulent des travaux analysant la manière dont est perçu, organisé et exprimé l'espace privé. Sont regroupées des expériences qui, menées par Muntadas au début des années 1970, explorent les limites de nos sens dits subalternes : des travaux interrogeant les tensions entre les sphères publique et privée ainsi que des propositions dans lesquelles le corps interpelle physiquement la réalité.

Experiencias subsensoriales, acciones y actividades
[Expériences subsensorielles, actions et activités]
1971-1973
Documentation, vidéos et objets issus des différentes actions et activités

Ensemble de projets qui enquêtent sur le type de connaissance que nous fournissent les sens et interrogent la façon dont la réalité est mise à l'épreuve par le corps. Cet ensemble de propositions est sous-tendu par un questionnement des hiérarchies perceptives, mais aussi une certaine transformation du subjectif en espace d'échanges, en territoire de socialisation de l'identité.

Propositions tactiles
Propositions d'expériences tactiles suscitant des variantes cognitives au contact de divers objets.
- *Manipulables*, Vilanova de la Roca, 1971
- *Columna de materiales* [Colonne de matériaux], Vilanova de la Roca, 1971
- *Escalera táctil* [Échelle tactile], Madrid, 1971
- *Piano táctil* [Piano tactile], Vilanova de la Roca, 1971
- *Poema táctil* [Poème tactile], Barcelone, 1972
- *Tactile Box* [Boîte tactile], New York, 1973

Structures mobiles
Deux propositions exploitant l'interaction des spectateurs et leur imprévisible capacité à modifier, réorienter et intervenir dans le travail de l'artiste.
- *Vacuflex*, Ibiza, 1971
- *Estructura táctil móvil* [Structure tactile mobile], Barcelone, 1972



On Translation: La mesa de negociación II, 1985-2005 (51e biennale de Venise)
Courtesy Galería Joan Prats
Photographie : Claudio Franzin

Reconnaissance spatiale (Espace / Individus / Matières)
Ensemble d'expériences autour de la découverte et de la perception de divers espaces, individus et matières. Afin de stimuler un type d'appréhension différent de la perception ordinaire, les actions s'effectuaient dans certains cas les yeux et les oreilles bandés.
- *Experiencia 3* [Expérience 3], Vilanova de la Roca, 1971
- *Cámara subsensorial* [Chambre subsensorielle], Madrid, 1971
- *Experiencia 5* (comunicación táctil) [Expérience 5 (communication tactile)], Barcelone, 1972
- *Sensorial Way* [Voie sensorielle], New York, 1972
- *Reconeixement d'un espai* [Reconnaissance d'un espace], Vilanova de la Roca, 1972
- *Umformung eines Raumes* [Transformation d'un espace], Kassel, 1972
- *Recognition of a Terrain* [Reconnaissance d'un terrain], Topanga, Californie, 1972
- *Mano – Pelota – Pared* [Main – Balle – Mur], Vilanova de la Roca, 1972
- *Experiencia 7*, Barcelone, 1972
- *Arts Awareness* [Éveil aux arts], New York, 1973
- *About 405 East 13 Street* [Autour du 405, 13e Rue Est], New York, 1973

Reconnaissance corporelle sensorielle
Projets articulés autour de la sensibilisation perceptive – toucher et odorat – à travers le contact et la reconnaissance de divers corps humains.
- *Experiencia 1 A* [Expérience 1 A], Vilanova de la Roca, 1971
- *Experiencia 1 B* [Expérience 1 B], Vilanova de la Roca, 1971
- *Huellas corporales* [Empreintes corporelles], New York, 1972
- *Reconocimiento de un cuerpo* [Reconnaissance d'un corps], Barcelone, 1972
- *Tactile Recognition of the Body* [Reconnaissance tactile du corps], New York, 1971
- *2 pulsos / 2 latidos* [2 pouls / 2 battements], New York, 1972
- *Concierto Sensorial / Concert Sensorial / Sensorial Concert* [Concert sensoriel] :
  Concierto Sensorial [Concert sensoriel], Barcelone, 1973
  Concert Sensorial [Concert sensoriel], Prades, 1973
  Sensorial Concert [Concert sensoriel], Scarsdale / New York, 1973

Reconnaissance Objet Matière

Expériences autour de la perception d'objets et de matériaux au moyen de l'odorat, du goût ou du toucher. Une série d'actions consistant à disséminer des sacs-poubelle dans divers espaces urbains viennent s'ajouter à ce groupe.

- *Experiencia 2* [Expérience 2], Vilanova de la Roca, 1971
- *Experiencia 4* [Expérience 4], Barcelone, 1971
- *La piel y veinte materiales* [La Peau et vingt matériaux], New York, 1972
- *Localización Bolsas* [Localisation Sacs], New York, 1972
- *West Side*, New York, 1972
- *Acción Bolsas* (Wall Street) [Action Sacs (Wall Street)], New York, 1972
- *Escala subsensorial* [Échelle subsensorielle], New York, 1972
- *Propuesta MORI'S FORM* [Proposition MORI'S FORM], Los Angeles, 1972
- *Propuesta INFORMACIÓ< D'ART CONCEPTE* [Proposition INFORMATION< D'ART CONCEPT], Banyoles, 1973
- *Presión* [Pression], New York, 1973
- *Proyecto: 4 elementos* [Projet : 4 éléments], Valence (Espagne) – Séville, 1973

Propuesta MORI'S FORM

[Proposition MORI'S FORM]
1972
Los Angeles
Une partie du matériel de l'installation originale : 5 images, 5 feuilles de papier, carafe d'eau et verre, loupe, bonbons et encens

Propositions sensorielles réalisées dans un espace d'exposition (avec des textes, des photographies et des objets) qui invitent le public à la participation et à la réflexion, ainsi qu'à poursuivre le processus de développement proposé.

Actions quotidiennes et synesthésiques

Ensemble d'actions utilisant des situations ou des éléments tirés du milieu domestique afin de stimuler des perceptions et des interprétations nouvelles du quotidien.

- *Acciones subsensoriales 1* [Actions subsensorielles 1], New York, 1971
- *Mensaje* [Message] :
  Mensaje [Message], Vilanova de la Roca, 1971
  Mensaje [Message], New York, 1972
- *Mano derecha / Mano izquierda* [Main droite / Main gauche], New York, 1972
- *Transformaciones* [Transformations], New York, 1972
- *Actions*, New York, 1972
- *Acción TV* [Action TV], Vilanova de la Roca, 1972
- *La Vanguardia*, Vilanova de la Roca, 1972
- *Serie de acciones no 3* (acciones liberadoras) [Série d'actions n° 3 (actions libératrices)], New York, 1973
- *Mercados, Calles, Estaciones* [Marchés, Rues, Gares], 1973-1974
- *Art ⇆ Life* [Art ⇆ Vie], Xe Festival annuel d'avant-garde, New York, 1973

Mercados, Calles, Estaciones

[Marchés, Rues, Gares]
1973-1974
Super-8 transféré en vidéo, couleur, 90'

Ensemble de vidéos rassemblant des images de divers marchés à Séville, Caldas, Humahuaca, Mexico, Barcelone, Madrid et New York. Les marchés révèlent le comportement sensoriel, les gestes et les attitudes des gens qui les fréquentent. À l'origine, le projet faisait aussi un parcours à travers des rues et des gares, en plus des marchés.

MUNTADAS : EXPÉRIENCES subSENSORIELLES 1971-1973, une documentation audiovisuelle

1991-2009
« Idees i actituds. Entorn de l'art conceptual a Catalunya, 1964-1980 », Centre d'Art Santa Mònica – Generalitat de Catalunya, Barcelone (1992)
Vidéo HD 720 (image proche du format 2,55:1)
Noir et blanc et couleur, mono, 36'
Collection du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Recueil sélectif d'actions et de projets réalisés entre 1971 et 1973 autour de l'exploration, de la perception et de la reconnaissance par les sens du toucher, du goût et de l'odorat, qui avaient été enregistrés sous forme de photographies, de films et de vidéos. Version numérique d'un document précédent, conçu par Muntadas en collaboration avec Eugeni Bonet à la réalisation et au montage, qui comprenait au départ deux projections de diapositives et une projection vidéo synchronisée, dans un agencement similaire à celui de cette présentation actualisée.

▌ *Arte ⇆ Vida*

[Art ⇆ Vie]
1974
Barcelone, rue Comerç, en face de la gare de França, 10/11/1974, 20h-22h
Agrandissement photographique de l'image d'une des interventions originales

Association réversible de ces deux concepts, transformée en une devise qui donna lieu à diverses interventions dans l'espace public.

▌ *Diálogo*

[Dialogue]
1980
Galería Vandrés, Madrid
Tirage photographique monté sur caisson lumineux

Installation établissant un « dialogue » entre la lumière artificielle d'une ampoule électrique, qui apparaît dans la partie supérieure, et la flamme d'une bougie placée en dessous.

▌ *Regarder Voir Percevoir*

2009-2012
Jeu de Paume, Paris
Lampes et lettres adhésives découpées
Courtesy de la Galería Joan Prats, Barcelone

Intervention dans laquelle trois lampes de bureau posées sur une tablette éclairent de près, à la manière de lampes d'interrogatoire ou de projecteurs de télévision, les mots « regarder », « voir » et « percevoir ».

IV. Espaces publics

Dans les œuvres de cette constellation, Muntadas interroge la nature de l'espace public, et montre les intérêts politiques et économiques qui rivalisent pour tenter d'imposer des modèles urbains exclusifs. Il porte également son attention sur la manière dont la mémoire et les légendes urbaines se construisent et dont l'histoire s'inscrit dans l'espace public.

▌*This Is Not an Advertisement*

[Ceci n'est pas une publicité]
1985
New York
Agrandissement photographique d'une image de l'intervention originale

Invité par le Public Art Fund pour réaliser une intervention sur le grand panneau lumineux de Times Square, au cœur de Manhattan, Muntadas a intercalé entre les publicités diffusées habituellement sur cet espace les phrases contradictoires « this is not an advertisement » [ceci n'est pas une publicité], « this is an advertisement » [ceci est une publicité], ainsi que les mots « subliminal », « fragmentation » et « speed » [vitesse]. Ces mots s'affichaient successivement à un rythme de plus en plus lent, en même temps que la taille des lettres augmentait progressivement, jusqu'à devenir illisibles.

▌*Monumento genérico*

[Monument générique]
1988
Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Structure en méthacrylate sérigraphié avec éclairage et 4 photographies
Collection du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Obélisque lumineux faisant référence aux quatre points cardinaux, qui montre différentes formes d'interférence des réseaux électriques avec le paysage.

▌*Ville Musée*

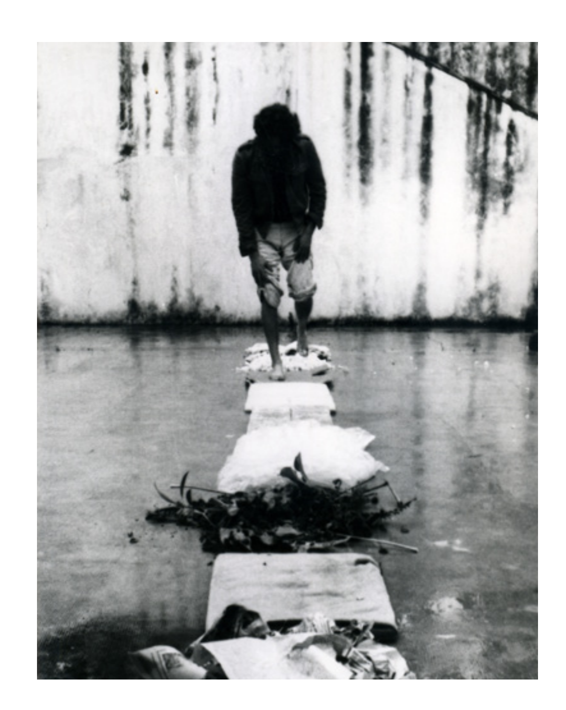
1991-2012
Galerie Gabrielle Maubrie, Paris
Installation, diapositives, visionneuses de diapositives

Installation où des trous ménagés sur les murs d'un espace blanc – sorte de clin d'œil ironique à la typologie du musée contemporain – permettent au visiteur de regarder, comme dans un peep-show, des instantanés urbains montrant des personnes en train de photographier, de filmer ou de regarder la ville avec l'architecture en toile de fond.

▌*On Translation: Comemorações urbanas*

[*On Translation* : Commémorations urbaines]
1998-2002
São Paulo
Agrandissement photographique d'une des cartes postales réalisées à l'occasion de l'intervention originale

Intervention urbaine réalisée pour le projet Arte Cidade en collaboration avec Paula Santoro, qui consistait à fabriquer et installer, dans divers endroits de l'est de São Paulo (Zona Leste), onze plaques en bronze dont l'aspect formel rappelle les plaques commémoratives marquant un fait historique important. Mais ici les plaques commémoraient des décisions urbanistiques qui se sont révélées désastreuses et ont abouti à la situation actuelle de désaffection, de ruine et de perte d'identité des zones aménagées. Des éléments complémentaires ont été réalisés pour accompagner l'intervention : édition de onze cartes postales des lieux « commémorés » et mise en ligne d'une page web qui documentait le projet et permettait de signaler des cas similaires à ceux dénoncés dans d'autres villes.



Experiencias subsensoriales, acciones y actividades, 1971-1973
(*EXPERIENCIA 1B*, Vilanova de la Roca, 1971)
Photographie : Dario Grossi

V. Territoire de la peur

Cette constellation révèle comment se construit la peur dans le domaine public et, surtout, comment les questions liées à la vie privée, à l'identité et au langage sont ancrées dans la nature même et les sources de la manipulation et de la domination.

▌*Cercas*

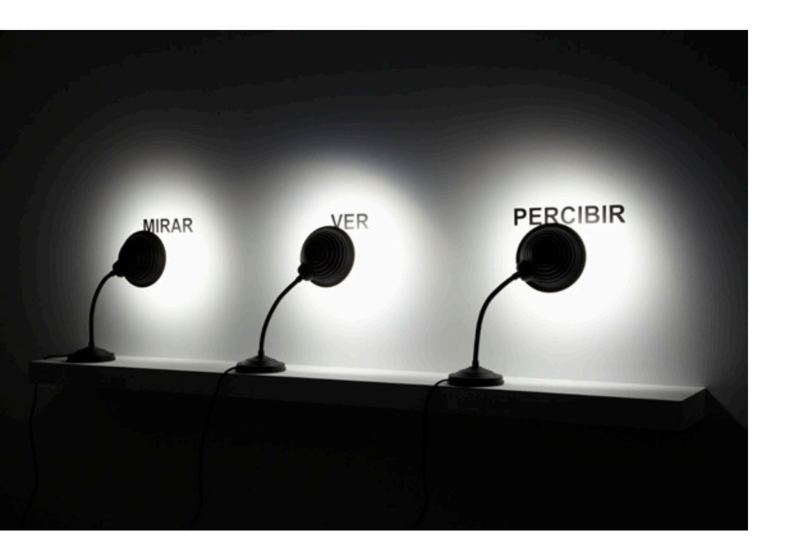
[Clôtures]
2008
Kent Gallery, New York
12 photographies numériques couleur
Courtesy de la Galería La Fábrica, Madrid

Série de photographies de la ville de São Paulo qui montre l'iconographie sécuritaire de l'architecture urbaine (murs, grillages, barrières, systèmes de sécurité, etc.) ainsi que sa valeur économique et de placement, illustrant le sens pathologique dans lequel est parfois vécu l'espace public et ses représentations.

▌*Alphaville e outros*

[Alphaville et les autres]
2011
Estaçao Pinacoteca, APAC – Associação Pinacoteca Arte e Cultura, São Paulo
Installation : vidéo sous-titrée, 9'18'', drapeaux, impression numérique et moquette

Projet qui explore la relation entre les sphères du public et du privé à travers le développement des ensembles urbanistiques appelés *gated communities* (« communautés fermées »). L'installation contient, entre autres, une proposition filmique dans laquelle sont intercalés des fragments du célèbre film de Jean-Luc Godard entre des images et des discours promotionnels sur le quartier résidentiel d'Alphaville, situé dans une zone sécurisée des environs de São Paulo, qui renvoie à la stratification typique de la ville médiévale.



Mirar Ver Percibir [Regarder Voir Percevoir], 2009
Courtesy de la Galería Joan Prats
Photographie : Joaquín Cortés / Román Lores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011

VI. Sphères du pouvoir

Les projets réunis sous cette thématique s'articulent autour de trois directions parallèles : la première explore l'architecture du pouvoir, ses espaces archétypaux, ses perspectives et ses rituels ; la deuxième englobe une série de propositions analysant la chorégraphie gestuelle de la politique ; la troisième rassemble diverses représentations symboliques à travers lesquelles s'affiche le pouvoir.

▮ *CEE Project*

[Projet CEE]
1989-1998
Tapis et documentation photographique du projet
Courtesy de la Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pampelune

Projet consistant à concevoir et fabriquer douze tapis reproduisant le drapeau de l'Union européenne, puis à les installer dans les espaces intérieurs publics des douze premiers États membres de la Communauté économique européenne. Chacune des douze étoiles arbore au centre une reproduction de la monnaie nationale d'un pays. Les douze pays représentés dans le cercle d'étoiles, symbole de l'Union européenne, ont accueilli le projet dans des emplacements temporaires et permanents. Le projet a été produit par la Fondation Kanaal, Courtrai (Belgique).

▮ *The Limousine Project*

[Le Projet Limousine]
1990
New York
Agrandissement photographique d'une image de l'intervention originale

Intervention publique itinérante réalisée à l'intérieur d'une limousine – signe de pouvoir et de statut économique –, qui parcourait tous les jours plusieurs zones urbaines de New York : le forum politique de l'ONU, le secteur financier de Wall Street et, le soir, des boîtes de nuit, des hôtels de luxe et autres lieux de divertissement. Sur les vitres fumées était vidéoprojetée, depuis l'habitacle vers l'extérieur, une série de mots, d'images et de symboles empruntés aux médias et à la publicité, qui renvoyaient à l'univers exclusif des personnes qui ont l'habitude d'utiliser ce genre de véhicule.

▮ *Architektur / Räume / Gesten*

[Architecture / Espaces / Gestes]
1991
Galerie Brigitte March, Stuttgart
10 photographies couleur
Courtesy de la Galerie Brigitte March, Stuttgart

Série de photocollages établissant une séquence visuelle entre l'architecture, les espaces de décision et le geste.

VII. Archives

La notion d'archive tient, depuis le début de la carrière de Muntadas, une grande place dans son travail. L'œuvre présentée ici aborde différentes accumulations, collections et typologies qui mettent en évidence les méthodologies sous-jacentes (et paradoxales) servant à consigner, ordonner et mémoriser.

▮ *The File Room*

[La Salle des archives]
1994
Chicago Cultural Center, Chicago
Ordinateur et installation interactive sur Internet

Projet consacré à l'analyse des formes de censure culturelle à l'échelle mondiale, allant de cas historiques très connus à d'autres issus de l'actualité la plus immédiate. *The File Room* a une double physionomie : d'un côté, une base d'information permanente et interactive disponible sur l'espace d'Internet ; de l'autre, une installation physique et temporaire. Tout utilisateur peut consulter les archives, mais aussi participer à leur constitution en remplissant un questionnaire simple pour soumettre de nouveaux cas de censure (www.thefileroom.org).

VIII. Systèmes de l'art

Cette constellation rassemble une série de propositions qui analysent les procédés mis en œuvre par le monde de l'art pour organiser sa nomenclature, son langage d'exposition, ses hiérarchies professionnelles, ses décisions institutionnelles et ses différents publics. Il s'agit ainsi, en quelque sorte, d'un vaste commentaire sur les multiples structures imposées à l'art.

▮ *Espacio / Situación*

[Espace / Situation]
1975
Galería Seiquer, Madrid
Émulsion photographique sur planche
Courtesy de la Galería Moisés Pérez de Albéniz, Pampelune

Intervention qui analyse les possibilités offertes par l'espace physique de la galerie pour accueillir d'autres expériences de communication stimulant la discussion et la réflexion entre les différents participants, à l'appui du texte suivant :

> *Utilisation de cet espace pour servir de base à une fonction communicative au niveau de :*
> *– la réflexion*
> *– la rencontre / relation*
> *– l'activité*

– la liberté d'expression
– la discussion
En essayant de faire disparaître les connotations artistiques apportées par le lieu même et par les motivations perceptives qu'a tendance à y amener l'artiste.

haute CULTURE I-II

1983-1985
Musée Fabre / Polygone, Montpellier
Agrandissement photographique d'une image de l'intervention originale

Deux vidéosculptures en forme de balance installées dans deux lieux différents : un centre commercial et un musée. Les moniteurs de télévision situés de part et d'autre de la balance étaient inclinés dans deux directions opposées et diffusaient, d'un côté, des images en mouvement des escaliers mécaniques et des enseignes du centre commercial et, de l'autre, des cadres dorés des peintures du musée.

Between the Frames

[Entre les cadres]
1983-1993
Projection vidéo, couleur, sonore, non sous-titrée, 260'
Collection CAPC – musée d'Art contemporain de Bordeaux

Between the Frames présente une « vision du système de l'art dans les années 1980 ». Composée de huit « chapitres » de durées variables (allant de 15 à 45 minutes), la projection de 260 minutes est un montage fait par Muntadas à partir des deux cents heures d'entretiens qu'il a réalisés avec des marchands, des galeristes, des collectionneurs, des directeurs de musées, des guides, des critiques et des experts des médias. Le dernier chapitre est un « épilogue » dans lequel Muntadas laisse la parole aux artistes, qui nous livrent leur avis sur le système de l'art. Les personnes interrogées – des professionnels représentatifs des différents niveaux de médiation entre l'œuvre d'art et le public – parlent de leurs valeurs, leurs fonctions, leurs responsabilités et leurs points de vue. Les questions posées sont toujours les mêmes, mais les réponses montrent une grande diversité et des opinions souvent opposées.

Projecte / Proyecto / Project

[Projet]
2007
Galería Joan Prats, Barcelone
9 impressions numériques sur papier
Courtesy de la galerie Gabrielle Maubrie, Paris

Travail graphique, présenté sous forme d'impressions numériques, qui posait une série de questions en catalan, castillan et anglais – « qui ? », « quoi ? », « pourquoi ? », « comment ? », « où ? », « quand ? », « pour qui ? », « combien ? » – à propos du sens, du développement et de l'achèvement d'un projet.

IX. Paysage médiatique

Le concept de *media landscape* (paysage médiatique) est élaboré par Muntadas à la fin des années 1970 pour désigner l'espace de communication qui se développe avec la prolifération des moyens de communication de masse (tels que la presse, la radio et la télévision). Plusieurs des projets qu'il a réalisés depuis examinent les flux d'information opaques, encourageant une ligne de recherche sur les médias et le message de la communication de masse.

Confrontations

1974
Automation House, New York
Installation : 3 moniteurs de 24 pouces, vidéos synchronisées de 60' chacune et 3 projections de diapositives synchronisées
Collection de la Fundação Serralves – Museu de Arte Contemporãneo, Porto

Projet composé d'une série de travaux qui rassemblent et confrontent des informations en provenance de sources et de contextes différents, voire opposés (la rue, la télévision, la presse écrite, etc.).

Media Eyes

[Yeux médiatiques]
1981
Cambridge (Massachusetts)
Agrandissement photographique d'une image de l'intervention originale

Projet réalisé en collaboration avec Anne Bray, qui utilise le support physique de la publicité (un panneau publicitaire dans l'espace urbain) pour explorer le caractère symbolique du langage publicitaire et de ses slogans insistants. Le panneau est resté installé pendant quatre jours dans une rue du centre-ville de Cambridge (Massachusetts).

Drastic Carpet

[Tapis drastique]
1982
Addison Gallery of American Art, Andover (Massachusetts)
Projection d'images

Tapis visuel composé d'images de gros titres et d'informations projetées sur le sol, qui donnait accès à l'exposition « Media Landscape » (1982).

On Translation: El aplauso

[*On Translation* : L'Applaudissement]
1999
Casa de Moneda, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá
Installation vidéo : triple projection vidéo, sonore, 10'

Ce travail prend pour point de départ l'analyse du contexte local de la Colombie – que l'on peut étendre à d'autres endroits du monde où règnent la violence, la corruption, les inégalités et l'indifférence internationale – pour faire un portrait de la morbidité obscène avec laquelle les médias traduisent et acceptent les atrocités qui sont commises partout dans le monde.

/ repères

Du process art au processus et au projet comme œuvre

« Plus qu'à un mouvement, cette appellation [« process art »] renvoie à une posture qui, à partir des années 1960, tend à exposer un matériau pour ses potentialités propres. En sont ainsi exemplaires les assemblages autostabilisés que réalise Richard Serra avec ses plaques d'acier : elles ne se maintiennent que grâce à leur poids et à leur résistance[1]. » Le process art se donne comme une manière d'envisager l'œuvre en tant que résultat visible d'une série de manipulations et de forces plastiques. Cette mouvance artistique a été pensée par l'un de ses fondateurs, Robert Morris, comme la suite logique de l'*action painting* de Jackson Pollock et du *dripping*, procédé d'égouttement de la peinture liquide sur la toile qu'il met au point dans les années 1950. Double trace – des propriétés de la matière et du geste de l'artiste –, les tableaux de Pollock invitent à une expérience perceptive d'ordre d'abord visuel, mais également temporel. « Seul parmi les expressionnistes abstraits, Pollock a réussi à préserver le processus, à s'y accrocher pour qu'il fasse partie de la forme finale de l'œuvre. Pour redonner ainsi sa place au processus de réalisation, Pollock a dû entièrement repenser le rôle du matériau et des outils. Le bâton dont la peinture s'égoutte est un outil qui rend justice à la nature de la peinture, à sa fluidité… D'une certaine façon, [Morris] Louis était encore plus proche de la matière lorsqu'il utilisait le pot lui-même pour verser la couleur liquide[2]. » Cependant, le process art tend à mettre de côté l'aspect expressif de la mise en forme et du geste de l'artiste. Le désir de conduire les matériaux dans le sens de leurs qualités propres et non de les soumettre à la volonté de l'artiste confère le plus souvent à ces œuvres un aspect abstrait.

Mais au-delà du choix singulier de matériaux inhérents à l'œuvre, comme chez l'artiste Eva Hesse, le process art concerne avant tout la prise en compte et la mise en évidence d'une part des interactions entre les matériaux et les procédures qui la composent et, d'autre part, de ses liens avec l'espace et le lieu qui constituent son contexte de production et de réception. *Box with the Sound of Its Own Making* (1961) de Robert Morris est une sculpture sonore composée, comme son titre l'indique, d'un cube en bois présenté sur un socle contenant un haut-parleur. À son approche, le spectateur découvre l'intégralité des sons produits dans l'atelier au moment de sa construction. Du même artiste et de la même année, *Card Files* se présente comme un fichier de type bureaucratique contenant des dizaines de fiches, dont les notes écrites tendent à épuiser à la fois le concept et la description même de cette œuvre, mais aussi les commentaires possibles à son propos. Les deux travaux sont des véhicules informatifs de leur propre processus. Cet élargissement de la perception de l'œuvre passe par une paradoxale réduction de son aspect esthétique et culmine dans l'inclusion des étapes qui président à son élaboration (l'idée et la conception, l'atelier, la fabrication), des outils développés en aval pour permettre sa réception (mise à disposition d'informations pour le spectateur et d'un texte qui devance la critique d'art), ainsi que la mise en relation de ces données respectives (enregistrement et archivage). L'idée que l'œuvre soit constituée du mouvement qui l'anime peut être poussée jusqu'à la disparition de sa matérialité au profit d'une action, comme lorsque Morris propose au Whitney Museum of Art de New York en 1969 de lui confier le budget destiné à son exposition afin de le faire fructifier en bourse, et ce en lieu et place de la manifestation (ce projet demeure non réalisé).

La trajectoire de l'artiste allemand Hans Haacke est emblématique de la transformation de certaines positions issues de le process art au cours des années 1970 et 1980. On doit à Haacke quelques-unes des œuvres les plus connues du process art. *Condensation Cube* (1965) est un cube en plexiglas hermétiquement fermé contenant une petite quantité d'eau, qui change constamment d'état et de configuration selon les conditions atmosphériques et la présence des spectateurs. L'installation *Blue Sail* (1964-1965) est constituée d'un ventilateur qui, orienté vers un léger tissu bleu accroché par des fils aux murs de la pièce, dessine et redessine sans cesse la forme du voile ondulant tant qu'il reste allumé. C'est à la fin des années 1960 que Haacke exprime sa lassitude à l'égard d'un art riche esthétiquement mais dépourvu de répercussions sociales. Il s'inscrit alors dans l'héritage, fortement politisé, de l'artiste dadaïste John Heartfield – concepteur d'affiches et de couvertures de magazines politiques dans les années 1930 et 1940 – en réutilisant le principe du photomontage issu des avant-gardes de cette époque. Haacke aspire à réactiver ce passage de l'activité artistique à l'engagement. Son travail s'inscrit désormais dans le cadre de ce qu'on a pu appeler le « simulationnisme[3] », et plus précisément au sein de la « critique institutionnelle ». Comme d'autres, le travail de Hans Haacke vise non plus à s'extraire de la sphère des institutions mais à y installer un contre-champ idéologique, cette fois-ci de l'intérieur. Le contexte de l'art devient son contenu et c'est l'organisation du domaine culturel qui est alors pris comme matière première. Reste célèbre son projet d'exposition au Guggenheim Museum de New York, « Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971 », annulé au dernier moment, dans lequel il prévoyait d'exposer de manière très documentée des liens peu flatteurs entre la Guggenheim Foundation et la spéculation immobilière à New York.

La connexion entre le process art, dont relèvent les œuvres de Hans Haacke, et son travail ultérieur sur le contexte social est particulièrement perceptible dans le moment du passage de l'artiste de l'un vers l'autre, alors que certains de ses

travaux des années 1970 peuvent être associés à l'« art sociologique » ou à l'« esthétique de la communication ». Son intervention de 1972 à la galerie John Weber à New York consistait en deux études de fréquentation, calquées sur les enquêtes de terrain sociologiques et visant à révéler la fausse ouverture publique des espaces consacrés à l'art : l'étude, présentée plus tard dans la même galerie, montre comment l'accès libre à une institution ne change pas la nature d'un public restreint à des catégories sociales et professionnelles aisées et/ou cultivées. Cette démarche était contemporaine de celle des Français du « collectif d'art sociologique », qui revendiquait « une pratique qui utilise certaines méthodes de la sociologie pour interroger de façon critique les liens entre l'art et la société, pour manifester l'importance du contexte socio-économique de l'art et perturber les modes de communication et de diffusion en renvoyant au spectateur des images (*feed-back*) qui lui révèlent ses conditionnements. L'artiste, animateur ou catalyseur, cherche à changer la conscience individuelle ; il fait participer le public, du visiteur d'exposition au passant dans la rue ; il révèle le rôle des médias, et incite les spectateurs à se les approprier[4]. » Attaché aux liens avec le contexte et l'environnement de l'œuvre, l'art sociologique « prévoit une évolution permanente, tant des méthodes que des buts et des contenus. Prenant en compte les processus de massification, la coupure entre la vie et une culture inlassablement en crise, l'isolement des individus et la séparation des savoirs spécialisés, l'art sociologique entend élaborer des pratiques différentes, fondées sur "les modalités d'une communication participative avec le public" : il s'agit, non plus d'être "d'avant-garde", mais de se référer directement à la réalité sociale. Fred Forest utilise pour ce faire la vidéo, et en 1972, il sollicite à travers la presse (location d'espaces blancs dans les quotidiens), la télévision et la radio, les réactions créatrices des lecteurs et spectateurs. […] Le recours aux médias et à la vidéo apparaît également essentiel chez les autres praticiens de l'art sociologique […] dans la mesure où il est nécessaire de conserver les traces des réponses et perturbations déterminées par leurs actions[5]. »

Depuis les années 1980, de nombreux artistes ont intégré à leur pratique le postulat d'une œuvre devenue intervention ponctuelle dans un contexte, avec les implications plastiques induites par le process art (l'œuvre comme résultat d'un processus), tout autant qu'avec les implications sociales et institutionnelles de l'insertion de l'œuvre dans un champ collectif donné. Ces pratiques passent par des négociations ardues entre l'artiste et les institutions. Pour le spectateur, ces démarches impliquent un accès soit direct et participatif au moment des actions, soit indirect et rapporté à des archives lorsqu'elles sont montrées de manière rétrospective. Vis-à-vis de l'aspect collectif de ce type de travaux à la fois sociaux et processuels, on peut mentionner l'intervention *Le Musée Précaire Albinet* (2004) de Thomas Hirschhorn, où institution muséale et vie de quartier sont réunies par un prêt d'œuvres fait aux habitants. Le rôle de l'artiste comme intermédiaire est dans ce cas saisissant[6].

Ces dernières années, le Jeu de Paume a présenté plusieurs artistes dont les travaux recoupent à la fois ces problématiques et le type d'exposition qu'elles engendrent : c'est notamment le cas de l'ensemble des œuvres d'Esther Shalev-Gerz et des travaux photo, vidéo et Internet d'Ai Weiwei[7]. Pour ces artistes, la notion de « projet » est centrale. Muntadas s'inscrit de plain-pied dans cette dynamique. Comme l'indique Daina Augaitis, commissaire de la présente exposition : « L'art de Muntadas tient le plus souvent du projet que de l'objet autonome, d'où un rapport assez ténu avec le marché. Ces projets se caractérisent par le fait qu'ils sollicitent des groupes – de citoyens, d'étudiants, d'employés – à chacun de leurs stades (formulation, recherche, production), et qu'ils s'étendent sur des mois, parfois des années[8]. »

---

1. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 2002, p. 557.
2. Robert Morris, « Antiform », *Artforum*, vol. VI, n° 8, avril 1968, trad. en français in Irving Sandler, *Le Triomphe de l'art américain*, t. II, *Les Années soixante*, Paris, Éditions Carré, p. 335.
3. Voir « approfondir l'exposition » dans le présent dossier, p. 32.
4. « Art sociologique », in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 54.
5. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 47.
6. Voir Claire Moulène, *Art contemporain et lien social*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2007, p. 20.
7. Voir les catalogues respectifs de ces deux expositions : *Esther Shalev-Gerz. Ton image me regarde !?*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Lyon, Fage éditions, 2010, et *Ai Weiwei : Entrelacs*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Göttingen, Steidl, 2012 ; voir également les « dossiers enseignants » de ces expositions, en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume.
8. Daina Augaitis, « Muntadas : Entre », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, p. 8.

/ repères

Œuvres *in situ* et interventions dans l'espace public

« Même si chacune des étapes reste fermement contrôlée par Muntadas, l'œuvre se fait en collaboration – elle est ouverte aux apports, voire à la possibilité de sa destruction. Parfois, l'espace public qui accueille les œuvres est celui-là même qu'elles explorent : elles s'adaptent alors à leur contexte, qu'il s'agisse de l'internet, du musée ou de la rue. Il en résulte des installations, photographies, vidéos, interventions, actions ou publications qui, tout en étant critiques, n'imposent pas un point de vue spécifique mais transmettent des informations qui pourraient être réorganisées par typologies, reformulées de façon moins brillante ou réexaminées dans une perspective interculturelle. Aux harmonies formelles dont il n'a pas le goût, Muntadas préfère une esthétique informationnelle hautement graphique et textuelle. Les prospectus, affiches, journaux, banderoles, écrans de télévision, CD, caissons lumineux, plaques de rue et éléments d'architecture que son travail convoque sont le reflet des techniques et technologies de l'environnement médiatisé qu'il étudie. Il les détourne de leur fonction pour en faire des œuvres d'art qui, prélevant un slogan, une manchette ou un refrain publicitaire isolé, le renouvelle en lui donnant une extrême visibilité ou en le juxtaposant à d'autres. Par ce processus de distanciation, c'est non seulement le contenu du message qui est mis en évidence, mais aussi tout ce qui le sous-tend, tout ce qui se cache "entre les lignes"[1] ».

Le concept d'*in situ*, qui désigne une œuvre conçue et réalisée pour un espace spécifique, s'est développé à partir de l'art minimal puis du land art. Pour Robert Morris, qui s'impose comme une figure centrale de l'art minimal américain avant de poser les bases du process art, l'œuvre ne peut en effet se réduire à un objet. « L'objet n'est plus qu'un des termes de la relation qui met en présence l'objet lui-même, la lumière qui l'éclaire et la situation du spectateur qui y est confronté. […] Ce qui nous préoccupe maintenant, c'est la situation totale, les relations variables entre l'objet, la lumière et le corps humain[2]. » Les années 1960 voient ainsi se développer l'idée que le contexte et l'interaction avec le spectateur font partie intégrante de l'œuvre – ce que relève l'artiste Dan Graham dans ses écrits sur cette période : « Tandis que la structure à laquelle se référait le pop art américain, du début des années 1960, était l'information culturelle contenue dans les médias, l'art minimal, du milieu à la fin des années 1960, considérait le cube intérieur de la galerie comme cadre de référence contextuel ultime ou comme support aux œuvres d'art. Cette référence était seulement d'ordre compositionnel. Au lieu d'une lecture compositionnelle interne de l'œuvre, la galerie déterminait la structure formelle de l'œuvre en relation avec la structure architecturale intérieure de la galerie. Le fait que l'œuvre soit assimilée au contenant architectural tendait à la "littéraliser" ; le contenant ainsi que l'œuvre contenue à l'intérieur se voulaient dépourvus de capacité d'illusion, comme neutres, objectivement factuels, c'est-à-dire limités à leur apparence matérielle. La galerie fonctionnait littéralement comme partie de l'œuvre d'art[3] ! »

L'artiste Daniel Buren formule explicitement la notion d'*in situ* dans les années 1960 pour des œuvres s'inscrivant dans un lieu unique et prenant en compte ses spécificités architecturales, géographiques et sociologiques. Il fait un emploi systématique du terme pour désigner les modalités d'un travail lié à une commande, détruit à la fin de son exposition, et ne subsistant que grâce à ce qu'il appelle des « photos-souvenirs ». Le travail de Buren est l'occasion d'examiner non plus seulement les limites physiques de la peinture, mais également les frontières politiques et idéologiques du monde de l'art. Grâce à la déclinaison sur différents supports de bandes verticales alternées, blanches et colorées, de 87 millimètres de largeur, il explore les potentialités de cet « outil visuel » en tant que signe. Il passe d'une surface plane à la troisième dimension, s'affranchissant du cadre imposé des tableaux et des cimaises. En 1971, Buren se confronte de manière exemplaire à l'imposante architecture du Guggenheim Museum de New York (conçue par Franck Lloyd Wright) par la suspension d'un immense tissu rayé déployé dans le hall central[4]. Cette intervention se démarquait d'œuvres prenant l'architecture comme cadre, et non comme matériau de départ, au point de créer des débats et des oppositions parmi les artistes : l'œuvre fut installée, mais finalement retirée. Ce glissement de la peinture vers l'espace réel, avec des affiches, des bâches et des constructions, permet à Buren d'intervenir dans les espaces institutionnels et publics. En 1968, il engage notamment des « hommes-sandwichs » pour déambuler devant le parvis du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, créant ainsi un face-à-face entre des moyens artistiques (peinture, musée) et des moyens médiatiques (publicité, diffusion dans la rue) dans le but d'exister et d'agir publiquement. Les *Hommes-Sandwichs* de Buren peuvent être considérés comme une action à mi-chemin entre l'*in situ*, concentrée sur la spécificité du parvis comme lieu intermédiaire, et une intervention ouverte et exportable à d'autres contextes.

Si le concept d'*in situ* insiste sur l'« ici et maintenant » de l'œuvre[5], il peut être élargi à la prise en compte de tout espace public mais aussi de toute situation sociale. Ainsi, emplacements physiques, institutions ou encore médias deviennent le contexte et le matériau potentiels de l'action artistique[6]. Cette ouverture du champ de l'art entraîne très souvent des implications politiques. Car l'art se place alors sur un registre de concurrence avec les autres moyens de communication à large diffusion, qu'il s'agisse de la publicité, du divertissement de masse ou encore des messages idéologiques. Ainsi, l'artiste Jirí Kovanda a produit des performances presque invisibles dans la Tchécoslovaquie des années 1970, consistant

à utiliser un escalator mécanique en sens inverse, à se tenir debout, les bras écartés, au milieu des passants ou encore à donner rendez-vous à un groupe d'amis dans un lieu public pour partir en courant sans en donner la raison[7]. Pour chaque situation, Kovanda semble vouloir tester la place qu'il occupe en tant qu'individu, c'est-à-dire le poids de ses actes face à la foule d'inconnus comme face à son cercle le plus proche. Au sein d'un état policier, ces tentatives, ainsi que leur nécessaire archivage par la photographie (plus ou moins clandestin à l'époque), témoignent des caratéristiques de l'action publique : éphémère, relationnelle et conçue pour tracer en creux un portrait de rapports sociaux. Le caractère alternatif de la pratique de Kovanda n'est pas sans rappeler les *Experiencias subsensoriales, acciones y actividades* (1971-1973) de Muntadas, produites dans un contexte restreint, en parallèle d'une vie publique espagnole encore sous la coupe du franquisme : « En mettant l'accent sur la participation active du spectateur et sur la subjectivité critique, Muntadas se rangeait du côté d'artistes tels que le Brésilien Hélio Oiticica (1937-1980) et de théoriciens tels que Frank Popper (né en 1918, à Prague), auteur d'une histoire des technologies artistiques et des formes de participation que l'art suscite. Parlant du Brésil de 1970, Hélio Oiticica l'a décrit comme un pays où "les volontés individuelles semblaient toutes réprimées ou châtrées." Muntadas partageait avec Oiticica l'idée qu'une participation active du spectateur constituait un élément essentiel de la construction d'une pratique artistique sociale et politique, et qui plus est, un instrument efficace pour encourager l'"affranchissement à l'égard du conditionnement" et contrer les valeurs autoritaires ou absolues[8]. »

La sortie massive du musée entamée par les artistes dans les années 1960 opère un changement radical de la notion élargie d'espace public, mais influe aussi sur le statut de l'artiste. En tant qu'individu, l'artiste peut tirer profit d'une position d'emblée socialisée, celle du passant ou du citoyen. En 1974, ainsi, Vincent Trasov, déguisé en cacahuète sous le nom de *Mr. Peanut*, se lance dans la campagne municipale de la ville canadienne de Vancouver, recueillant 3,4 % des voix. Avec l'artiste John Mitchell, son directeur de campagne et porte-parole, *Mr. Peanut* mime le marketing politique, où le candidat devient un produit aisé à repérer, telle une marque, tout en portant réellement par son discours les valeurs de la communauté artistique[9]. Souvent discursif et cherchant un certain degré de réactivité, l'art adressé aux lieux publics a pour horizon l'apparition du débat, voire la confrontation. L'intervention *Et pourtant vous étiez vainqueurs* (1988) de Hans Haacke à Graz en Autriche souligne les points de convergence entre une œuvre pensée dans l'esprit *in situ* et la force de révélation politique qu'une attention soutenue au contexte peut comporter. Haacke dispose sur une place de la ville, à titre temporaire, un obélisque, copie presque identique d'une installation de 1938 mise en place par le parti nazi autrichien. L'objet, troublant de ressemblance avec l'original, reproduisait formes, couleurs et emplacement exacts, à l'exception des inscriptions qui, au lieu de les célébrer, rappelait les crimes du nazisme dans cette région. L'obélisque, devenu un mémorial aux victimes du nazisme, fit l'objet d'une attaque incendiaire qui le détruisit en partie. Fortement endommagé, il fut conservé en l'état le temps prévu, puis devint l'épicentre d'activités proposées par des artistes ou des organisations étudiantes, comme une manifestation silencieuse ou des rassemblements destinés à entamer le débat avec les passants. Cette œuvre devint ainsi, de manière involontaire mais dans le droit fil des préoccupations qui animèrent sa conception, à la fois un relais médiatique international et un événement local d'ampleur[10].

---

1. Daina Augaitis, « Muntadas : Entre », in *Muntadas. Entre / Between*, Actar / Museo Nacional Centre de Arte Reina Sofia / Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012, p. 8.
2. Robert Morris, « Notes on Sculpture », *Artforum*, vol. IV, n° 6, février 1966.
3. Dan Graham, « La relation art/architecture », in *Rock my religion*, Dijon, Les presses du réel, 1993, p. 29.
4. Voir le « catalogue raisonné » en ligne des œuvres de Buren (http://catalogue.danielburen.com).
5. « Pratiques *in situ* et dé-objectivation de l'art », *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 290.
6. Au sujet de la spécificité politique du site, voir notamment : Douglas Crimp, « Sculpture publique de Serra : pour une redéfinition de la spécificité de site », in *L'Époque, la Mode, la Morale, la Passion*, Paris, Centre Pompidou, 1987, p. 559 ; Claire Moulène, *Art contemporain et lien social*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2007, p. 20.
7. Voir la description de ces performances dans *Les Promesses du passé*, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 106-109.
8. Jo-Anne Birnie Danzker, « Privé/public pendant les années de plomb », in *Muntadas. Entre / Between*, *op. cit.*, p. 20.
9. Cet exemple des relations entre art contemporain et espace public est, ainsi que beaucoup d'autres, répertorié dans les archives de « Blow-up », exposition proposée par les commissaires Christophe Bruno et Daniele Balit sur l'espace virtuel du Jeu de Paume (http://blowup-space.com/historical/).
10. Voir Pierre Bourdieu, Hans Haacke, « Et pourtant vous étiez vainqueurs », in *Libre-échange*, Dijon, Les presses du réel / Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 82.

ATTENTION: PERCEVOIR NÉCESSITE DE S'ENGAGER

On Translation: Warning, 1999-…

approfondir l'exposition

Afin de contextualiser et d'élargir une série de notions centrales dans l'œuvre de Muntadas, la seconde partie de ce dossier explore deux thématiques, sous forme de propositions d'analyse et de développement : « Crise des espaces publics » et « Art et espaces médiatiques ».
La première section s'attache à explorer des phénomènes urbains infléchis par les rapports de discordance entre l'espace physique et l'espace social. Depuis la Seconde Guerre mondiale, la question de l'urbanisme se trouve au cœur des préoccupations politiques. Planification, privatisation de quartiers, profusion des voies de communication paradoxalement peu favorables à la vie publique : l'ampleur des équipements industriels a fait de l'espace public un artefact social en continuelle tension.
Prolongeant ces problématiques sur un autre terrain, la deuxième section aborde les stratégies mises en œuvre par les artistes contemporains face aux médias. Muntadas consolide en effet ses positions et sa méthode au tournant des années 1970 et 1980, alors que, dans le domaine artistique, l'appropriation des moyens institutionnels et médiatiques dans une visée critique devient à l'ordre du jour. Enfin, nous observerons comment une part importante du travail de l'artiste accompagne les renversements de situations médiatiques engendrés par l'apparition du réseau Internet.

Introduction : méthode et pratiques



The Limousine Project, 1990

Caractérisés par leur foisonnement et leur complexité, les travaux et interventions artistiques de Muntadas, empreints d'une volonté démonstrative, offrent une place privilégiée au spectateur. Les lieux et situations investigués par l'artiste sont examinés par l'intermédiaire d'une grande variété de moyens concrets de monstration. Chaque support, projection, son, texte, montage, collage ou document sert à extraire et à distinguer du flux quotidien des éléments de la vie contemporaine. À la fois isolés et juxtaposés, ces supports produisent des ensembles analytiques et se présentent, ainsi que le suggère Raymond Bellour, comme autant d'invites adressées à un spectateur actif : « L'art de Muntadas est avant tout un art critique, un art de la lecture et de la confrontation de signes. Images contre images, mots contre mots, images-mots contre mots-images surtout, selon tous les dispositifs d'installations, tous les agencements possibles. De sorte à instaurer chez le participant (faute de ne savoir que choisir entre visiteur, lecteur ou spectateur) une vision faite de mouvements arrière ou de pas de côté, par où surgissent autant d'intellections sociales, politiques, anthropologiques, face à des micro/macro coupes de civilisation[1]. »
La multiplicité des projets de Muntadas est ainsi régie par le double souci d'interroger et de rendre davantage visibles les cadres de la réalité sociale. Le choix des sujets explorés répond à une logique de clarification critique et s'attaque par conséquent en priorité aux situations perçues comme flottantes : lieux de conflits d'intérêts comme la sphère des institutions artistiques ; la ville comme espace de vie en commun tout autant que comme processus de privatisation ; les médias, puissants véhicules d'information mais aussi de désinformation et de spectacle de masse. Tous ces domaines ont pour point commun d'être des espaces où s'organisent les relations sociales. Il s'agit d'espaces publics au sens d'une réalité partagée, où les objets et les rôles peuvent s'échanger, mais selon des normes explicites ou implicites.

En amont de la présentation plastique des œuvres dans des lieux d'exposition, comment se structure ce type d'enquêtes sur des situations collectives et sur la question de leur normativité ? Si l'on peut parler de méthode dans la démarche de Muntadas, c'est à la fois au regard de la présentation de ses œuvres et de l'élaboration de ses modalités de recherche.
« La pratique artistique de Muntadas peut se comparer à une étude de terrain. Depuis quarante ans qu'il exploite le pouvoir latent de l'indétermination – s'en servant comme d'un tremplin pour propulser la plupart de ses explorations culturelles –, Muntadas emprunte certaines méthodes des sciences sociales comme l'observation et les interviews informelles. Se tenant en marge tel un observateur ouvert mais informé, il étudie les sensations, gestes, souvenirs, perceptions, interactions et représentations qui émanent des gens, des lieux, des événements et des objets. [...] L'un des supports de la grande enquête menée par Muntadas est l'œuvre intitulée *Projecte/ Proyecto/ Project*, suite de petites affiches encadrées nous livrant quelques-uns des principes sur lesquels repose sa méthodologie. Sur chaque affiche, dans la même police de caractère – Helvetica Bold –, une simple question – "Qui ?", "Quoi ?", "Pourquoi ? ", "Comment ?", "Où ?", "Quand ?", "Pour qui ?", "Combien ?" – qui sert de point de départ à tout un processus d'investigation. En ajoutant "Pour qui ?" et "Combien ?" aux cinq questions traditionnelles, Muntadas montre qu'il est pour lui tout aussi important de débusquer les signes du pouvoir et les effets de la domination exercée par les systèmes économiques que de s'adonner au projet plus vaste d'une analyse culturelle du fonctionnement des choses[2]. »

---

1. Raymond Bellour, « Le regard, l'écoute », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, p. 63.
2. Daina Augaitis, « Muntadas : Entre », in *ibid.*, p. 7-8.

Crise des espaces publics

Dans le cadre de pays démocratiques, nombre des travaux de Muntadas pointent l'écart entre l'espace public, censé représenter la communauté, et la réalité physique d'espaces traversés par des rapports de force inégaux. « Le langage de tous les jours attribue au "commun" la faible valeur d'une banalité, d'une évidence : ce qui est commun, c'est avant tout ce qui n'est jamais reconnu comme objet de désir, ce qui est répandu, sans rareté ni mystère. Nulle reconnaissance si ce n'est un presque "trop-plein" d'existence : le commun est trop présent pour qu'on le remarque, trop clairement exposé pour qu'on le recherche. Tout au plus lui attribue-t-on des vertus de partage : le commun est de tous, il n'appartient à personne puisque chacun y a accès. […] Si, enfin, il s'agissait en définitive d'affirmer au contraire que le commun est ce qu'il s'agit politiquement de *construire* à travers l'instauration de nouvelles communautés et non pas ce qui précède toujours – comme une condition de possibilité – notre existence ? En somme : s'il fallait aujourd'hui penser le commun désencombré de l'interdit qui en bloquait l'accès, et au contraire rendu à nouveau tangible et accessible, posé devant nous, en avant de nous – comme une ligne de mire, un horizon proche, un espace à investir, une possibilité ouverte, c'est-à-dire aussi comme le produit nécessairement provisoire d'une invention sans cesse reproposée[1] ? »
Alors qu'idéalement les places publiques, les gares, les monuments ainsi que les rues, destinés à l'usage de tous, devraient incarner la propriété collective, les œuvres de Muntadas tendent à mettre en évidence les conclusions inverses. Les instances et les systèmes en charge de ces lieux où se déroulent notre vie commune (services publics, élus, impôts…) sont supposés renvoyer à une organisation représentative de la société. Or Muntadas pointe l'existence de préoccupations d'ordre privé : intérêts de classes sociales ou de groupes réduits, préoccupations sécuritaires ou activités marchandes. Qu'en est-il alors de la représentativité collective ? Les œuvres de Muntadas mettent en avant divers appareils de contrôle de foules : surveillance, zonage, adaptation au touriste plutôt qu'au citoyen, rendement de la consommation, production de lieux de simple passage, sans aucune prise pour le passant ordinaire. Les réglementations visant à sauvegarder l'ordre public peuvent de ce fait être également considérées comme un obstacle à toute expression spontanée. C'est avec dérision mais aussi dans le but d'une prise de conscience que Muntadas a installé, dans le cadre du projet *Comemorações urbanas* (1998-2002), des plaques métalliques aux allures officielles rappelant les noms des responsables politiques de la construction d'infrastructures aux destins incertains (voies rapides, ensembles résidentiels…) dans la ville brésilienne de São Paulo.
L'étude des dispositifs architecturaux du « pouvoir diffus », ainsi que le nomme le situationniste Guy Debord, occupe dès lors une large place dans l'œuvre de Muntadas. Alors que les prisons ou les casernes militaires pouvaient s'inscrire dans la stratégie explicite d'exercice d'un pouvoir de coercition et de domination, il s'agit, dans la perspective critique de Munatadas et depuis l'avènement de la société de consommation, d'identifier précisément les mécanismes de contrainte, dont la nature première semble répondre aux simples besoins de la population. Que ce soient les effets d'auto-ségrégation des quartiers privatisés des classes dominantes ou *gated communities*, ou encore le perfectionnement de ce type ancien d'architecture de loisirs qu'est le stade, Muntadas n'a de cesse d'expliciter l'aspect politiquement orienté de telles constructions.

La ville comme espace de domination

Le regard démystifiant que Muntadas porte sur l'architecture découle d'une conscience aiguë des liens entre urbanisme et pouvoir à l'ère moderne. En Occident, alors que dans la période préindustrielle l'existence des villes et des campagnes était plus ou moins dépendante des contraintes économiques et démographiques, l'arrivée des machines et des usines ainsi que l'intensification du commerce sont à l'origine à la fois de l'exode rural et de l'urbanisation de masse. Cette métamorphose incite alors les pouvoirs publics à repenser et à renforcer les moyens de contrôle propres au maintien de l'ordre, que ce soit par la coercition, la réforme de la police, l'encadrement des services sociaux ou le développement des équipements publics. Mais ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale que l'architecture et l'organisation à proprement parler des villes s'ajoutent aux moyens déployés par les États pour modeler les sociétés. En Occident comme dans un certain nombre de pays émergents, les recherches de l'architecture utopiste des avant-gardes de l'entre-deux-guerres sont mis au profit de ce nouvel urbanisme. C'est l'alliance de techniques efficaces de construction, issues de l'architecture industrielle, et d'une esthétique épurée de moindre coût qui caractérise l'apparition, rapide et planifiée à grande échelle, d'une nouvelle forme de villes et de quartiers. Que ce soit directement sur initiative gouvernementale ou indirectement par le biais de la législation qui régit l'initiative privée, l'architecture se caractérise au niveau urbanistique par son ampleur ainsi que par son ambivalence à l'égard des habitants. Un regard sur les rapports complexes entre urbanisme d'après-guerre et vie des populations a été proposé récemment par l'exposition « Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) », présentée par le Jeu de Paume au Château de Tours[2]. Si les nouveaux ensembles urbains apportent un niveau de confort sans commune mesure avec les bidonvilles qu'ils remplacent souvent, leur planification massive reste le fait de pouvoirs non consultatifs. À l'égard de l'urbanisme, la méfiance exprimée par Muntadas à travers son travail semble rejoindre les vues de Guy Debord, qui n'hésitait pas

à renvoyer dos à dos la gestion du pouvoir des États démocratiques et non démocratiques. Pour cet auteur, il est en effet paradoxal de constater que la puissance de construction des cadres de vie ne s'accompagne parfois que d'un regard distrait : « Pour la première fois une architecture nouvelle, qui à chaque époque antérieure était réservée à la satisfaction de classes dominantes, se trouve directement destinées *aux pauvres*. La misère formelle et l'extension gigantesque de cette nouvelle expérience d'habitat proviennent ensemble de son caractère *de masse*, qui est impliqué à la fois par sa destination et par les conditions modernes de construction. La *décision autoritaire*, qui aménage abstraitement le territoire en territoire de l'abstraction, est évidemment au centre de ces conditions modernes de construction. La même architecture apparaît partout où commence l'industrialisation des pays à cet égard arriérés, comme terrain adéquat au nouveau genre d'existence sociale qu'il s'agit d'y implanter. Aussi nettement que dans les questions de l'armement thermonucléaire ou de la natalité – ceci atteignant déjà la possibilité d'une manipulation de l'hérédité – le seuil franchi dans la croissance du pouvoir matériel de la société et le *retard* de la domination consciente de ce pouvoir sont étalés dans l'urbanisme[3]. »
Le projet *Media Stadium* (1992) de Muntadas analyse la réactualisation de l'antique prototype architectural du stade. Comme le souligne Iris Dressler, « Force est de constater que la forme de base géométrique du stade – circulaire, elliptique ou rectangulaire – n'a pas changé depuis son invention. En revanche, les éléments structuraux et esthétiques entourant cette forme géométrique n'ont cessé de se modifier de même que la conception de la fonction des stades et leur statut. Ainsi ne sont-ils plus depuis longtemps de simples lieux de rencontres sportives (si tant est qu'ils l'aient jamais été) ; ce sont des complexes architecturaux d'une grande flexibilité, dont la logistique permet d'accueillir des manifestations sportives de différents types mais aussi des opéras et des concerts de musique pop, des événements de masse à caractère politique ou religieux, et même d'offrir un toit – comme dans le cas du Superdome à la Nouvelle-Orléans – à des dizaines de milliers de sans-abri. Des stades ont servi et servent encore aujourd'hui de lieux d'emprisonnement voire d'exécution, que celle-ci soit ou non publique. Dans les stades d'aujourd'hui, on trouve des boutiques, des restaurants, des cinémas et d'autres lieux de consommation. Ils comportent de grandes loges VIP ainsi que des salles et autres infrastructures pour les congrès. Des baptêmes et des mariages peuvent tout aussi bien s'y dérouler que des réceptions ou repas d'affaires. Si les stades étaient autrefois le domaine de "prolos du football" virils et insensibles aux intempéries, ils sont devenus des lieux confortables et climatisables, où toute la famille peut passer une journée agréable. […] Selon l'architecte Dominique Perrault, le stade ne peut plus être pensé aujourd'hui comme un bâtiment isolé mais doit être appréhendé comme un paysage reliant le stade proprement dit aux supermarchés, aux écoles et aux usines. Cette vision totalitaire, qui rappelle les modèles urbains utopiques de l'ère industrielle, coïncide en même temps parfaitement avec les mythes du développement urbain et les projets de grande envergure reposant depuis des décennies sur l'idée que les centres commerciaux et les parcs à thème seraient la clé du passage structurel des anciennes aux nouvelles industries[4]. »
Les documents photographiques recueillis et présentés en grande quantité par l'artiste nous font percevoir la manière dont la modernité a retrouvé et réactivé un lieu propice à la gestion des masses urbaines. Derrière les motivations sportives, qui avaient remis au goût du jour ce genre de bâtiment lors de la célébration à Athènes des premiers jeux Olympiques de l'ère moderne en 1896, Muntadas pointe une histoire idéologique, marquée par les grandes étapes des formes du pouvoir au XXe siècle. Comme le signale Simón Marchán Fiz à propos de cette œuvre : « Dans le projet comme dans les commentaires, on trouve des exemples de typologies du stade qui allient la beauté de l'architecture et du spectacle avec la mise en scène du pouvoir. C'est le cas notamment du Stade de Berlin, qui accueillait les jeux Olympiques de 1936, et du stade allemand au Luitpoldhain de Nuremberg, où furent organisés à partir de 1934 les congrès et autres actes patriotiques du national-socialisme.
L'irruption des foules dans le spectacle a été parfois qualifiée d'"ornement des masses" (Siegfried Kracauer). Cet ornement était apparu avec force dans l'industrie du divertissement des années 1920, avec la culture des "employés" (*Angestellte*) dans les compétitions sportives, les défilés et marches militaires. […] C'est ce qui explique également le succès remporté par *Le Triomphe de la volonté*, le film qui rendit célèbre Leni Riefensthal, où la cinéaste allemande saisit magistralement les compositions classicistes et les cadres architecturaux, ainsi que l'esthétisation de la politique qui présidait aux évolutions des manifestations sportives, des défilés et des concentrations de masses, regroupés de manière théâtrale dans des décors ordonnés et hiérarchisés spatialement. Autoreprésentations grandioses mises en scène dans des cadres tout aussi beaux et épatants à l'instar de la scénographie d'un opéra, comme la "cathédrale de lumière" réalisée par Speer à l'occasion du congrès du parti nazi de 1934 à Nuremberg.
Les masses grégaires se prenaient pour les corps de l'ornement, se sentaient le produit d'une beauté naturelle, de la beauté organique créée par le grand artiste politique : le Führer. L'individu singulier devenait à la fois le matériel de l'œuvre et le destinataire d'un passage qui incarnait le collectif comme un vécu amalgamé et emboîté avec le mythe du corps organique du peuple[5]. »
Par son histoire, le stade représente une version manipulée de l'espace public ainsi que des événements qui s'y déroulent et, à ce titre, de la culture populaire. Mais qu'en est-il du stade en dehors de ce contexte totalitaire ? Ne retrouve-t-il pas aujourd'hui sa destination purement sportive et humaniste telle qu'elle était souhaitée au moment de la réactivation des jeux Olympiques ? Le travail de Muntadas tend à interroger ce qui est véritablement célébré dans l'événement sportif. Diffusion en direct sur écrans, produits dérivés, catalyseurs de masses, toute l'énergie affective et l'investissement économique déployés autour du sport sont ici passés au

crible. Le caractère médiatique du stade est manifeste dans des œuvres que le Jeu de Paume a récemment montrées. Le travail photographique de l'artiste chinois Ai Weiwei autour du « Nid d'oiseau », stade olympique de Pékin construit à l'occasion des jeux Olympiques de 2008, porte toute l'ambiguïté de ce bâtiment. Lorsqu'Ai Weiwei s'associe à la réputée agence d'architecture suisse Herzog et De Meuron, il souhaite contribuer à une architecture originale, attachée au contexte chinois. La distance qu'il prend par la suite à l'égard du projet est le reflet d'un constat, celui de la transformation du bâtiment en vitrine architecturale destinée au rayonnement international de l'État chinois[6]. Le fonctionnement de l'activité au sein d'un stade et de ses nombreuses médiations internes (contrôle, surveillance…) comme externes (diffusion, spectacle pyrotechnique) est mis en perspective à travers l'installation vidéo *Deep Play* (2007) de l'artiste allemand Harun Farocki, réalisée autour de la finale de la Coupe du monde de football de 2006 à Berlin. L'importance des infrastructures liées à l'image contraste avec la présence, devenue abstraite, des équipes comme de la foule, dont presque seul le son témoigne[7].

On retrouve, avec le paradigme du stade, tous les comportements emblématiques de la consommation, mais magnifiés par le contexte collectif et par l'exploit physique des sportifs. Paradoxalement, c'est le jeu d'équipe ainsi que l'intégration dans une communauté de supporteurs qui sont au centre d'un dispositif où l'achat du billet d'entrée constitue le premier lien entre les spectateurs. L'aspect bariolé des vêtements, maquillages et accessoires des supporteurs mime ainsi le monde des signes d'appartenance, autrefois essentiels à la vie sociale. Le culte du corps athlétique est, de plus, à l'opposé de l'état passif proposé à la foule. Comme Simón Marchán Fiz le souligne aussi, le stade se comporte comme un média supplémentaire et le pouvoir de décision est monopolisé par quelques-uns dont les intérêts relèvent le plus souvent de l'industrie des loisirs. De sorte que, sous cet angle, le stade se présente comme un lieu où l'on se trouve enfermé dans la logique médiatique sans pouvoir entrer dans le direct et dans la vie réelle. On assiste, au contraire, à une réception médiatique finalement privée et sans conséquences publiques, alors même que l'on est noyé au sein de la foule.

Sons et lumière orientés, encadrement sécuritaire, attention centrée hors des rangs des spectateurs, tout dans le stade semble fonctionner comme le théâtre classique, entièrement tourné vers la scène, mais auquel on aurait ajouté un sentiment d'interactivité.

La rigidité même de la séparation entre scène centrale et spectateurs relativise la polyvalence d'activités que le stade propose. En incurvant les rangs des spectateurs jusqu'à former une boucle, le stade offre un double spectacle, celui qui se joue sur la scène et celui du public. Cet état de fausse participation fait du stade l'amplificateur et le relais actuel d'autres rassemblements : concerts de musique géants, congrégations religieuses ou politiques en vue de retransmissions médiatiques…

S'il est possible d'objecter contre une telle vision des stades, hantée par la manipulation des masses, que la superficie de ces bâtiments répond à l'accroissement de la population, on constate cependant que leur coût, la difficulté de leur gestion et leur structure spatiale même les empêchent d'être des lieux d'émergence de mouvements et d'activités minoritaires ou alternatives.

Replis vers le privé

Le stade, en tant que cadre pour la foule des villes, demeure la forme résiduelle d'un urbanisme concentré, tel qu'il a pu exister à l'Antiquité. Or, au milieu des années 1950, s'est développé aux États-Unis, puis en Europe – pour devenir ensuite un modèle planétaire – l'urbanisme suburbain, régi par la circulation automobile, les banlieues et les cités-dortoirs, ainsi que par la lente disparition (ou la muséification) des centres-villes. La densité des agglomérations industrielles, malgré les inconvénients de la promiscuité, était l'occasion de mélanges entre les différentes classes et de rencontres sociales hétéroclites. La ville suburbaine, en revanche, promet des logements et des services mieux pensés, puisque décidés et planifiés en dehors des contraintes de la ville ancienne. Cependant, la question des distances s'y impose comme un problème essentiel. C'est la volonté de remédier à la lenteur de la circulation qui engorgeait les villes à forte densité qu'un urbanisme par zonage a vu le jour. La séparation des fonctions urbaines – logement, travail, industries, loisirs –, promettait en effet une distribution plus rationnelle de l'espace. Mais les faits ont montré que, parallèlement à cette logique de spécialisation, se sont également développées des stratégies sociales de séparation. Est apparu un nouveau type de quartier résidentiel caractérisé par une structure littéralement fermée et physiquement clôturée, mais aussi homogénéisé d'un point de vue économique et culturel, que l'on appelle la *gated community*.

Le Brésil, pays émergent, a connu une série de modernisations urbaines radicales. Sa capitale, Brasilia, imaginée par l'urbaniste Lucio Costa et l'architecte Oscar Niemeyer, est l'une des rares villes au monde à avoir été entièrement planifiée et construite – à partir de 1956 – selon les directives du modernisme européen de l'entre-deux-guerres, au milieu d'une plaine désertique. Quant aux grandes villes du pays, elles ont connu une croissance exponentielle, toujours à l'œuvre, et ses quartiers défavorisés ont fourni un nouveau terme, les *favelas*, pour désigner les bidonvilles du tiers-monde. Et, comme dans d'autres pays connaissant la même configuration, l'insécurité s'inscrit au cœur des préoccupations quotidiennes. À travers *Cercas* (2008), Muntadas témoigne d'une sorte d'esthétique involontaire, mais généralisée, des systèmes de protection dont les bâtiments et maisons se munissent couramment. Caméras de surveillance au-dessus des portails, lourdes grilles et interphones forment le décor homogène des rues. L'artiste collecte et expose côte à côte ces images de façades, dont l'architecture s'efface et qui donnent une tonalité hostile aux trottoirs. Une typologie architecturale se dégage ainsi à travers la répétition de ces éléments, mais aussi dans l'idée d'un échantillonnage servant à



Alphaville e outros, 2011
Photographie : Joaquín Cortés/Román Lores / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011

mettre à plat l'état d'esprit des habitants. Plutôt qu'un paysage en surplomb de la ville, d'où l'on peut discerner les passants et les activités publiques, Muntadas nous offre ici une grille de lecture, un filtre singulier, constituant un portrait psychologique collectif. La collecte documentaire de Muntadas, centrée sur la ville de São Paulo, entre cependant en forte résonance avec l'actualité urbaine de certains pays développés comme le Royaume-Uni ou les États-Unis. Mike Davis, dans son ouvrage *Au-delà de Blade Runner*, revient sur le modèle californien de planification, profondément marqué par les émeutes raciales du XXe siècle. Outre la construction des lotissements à accès restreint et la généralisation de la vidéosurveillance, Davis décrit dans quels termes sont désormais considérés les espaces publics les plus banals, mais aussi les figures qu'on y trouve habituellement : « Les représentants de la police ont exercé des pressions suivies d'effet contre l'équipement en toilettes publiques (des "scènes de crime" selon eux) et les tolérances accordées aux marchands de rue ("ils font le guet pour les dealers de drogue"). De même, les émeutes ont fourni aux départements de police de banlieue un prétexte pour prendre une part plus active dans les problèmes de planification et d'aménagement urbain. Par exemple, à Thousand Oaks, une zone défavorisée, l'agent de liaison du shérif auprès de la commission de planification a persuadé la ville que le refus de construire des nouvelles promenades était une "priorité de la lutte contre la criminalité"[8]. » Davis désigne cette politique de retranchement et ses conséquences comme une « écologie de la peur ». Les constantes de cette politique à l'échelle mondiale sont très proches des données sur lesquelles Muntadas attire l'attention, si l'on considère que *Cercas* s'inscrit dans la continuité de ses enquêtes menées à travers le monde sur le lien entre la perception de l'espace et la peur. Qu'il s'agisse de frontières entre l'Afrique ou le Moyen-Orient et l'Europe, entre la Palestine et Israël, ou encore entre le Mexique et les États-Unis, Muntadas porte son intérêt sur ce qu'on peut nommer les « politiques de la peur », dont Octovi Rofes livre l'analyse suivante : « L'expression "politiques de la peur" est devenue une formule récurrente, employée pour désigner aussi bien les réponses au terrorisme international après les attentats de septembre 2001, que les prévisions de catastrophes environnementales provoquées par la mauvaise gestion des ressources énergétiques et des matières premières et les rejets de résidus toxiques. Le sens de ces "politiques de la peur" est souvent associé à la manipulation consciente des craintes publiques par les élites dirigeantes, une lecture conspirationniste qui présuppose l'existence d'une population inerte et malléable sous l'influence des mécanismes de propagande. Dépassant cette relation trop simpliste avec la paranoïa et l'hystérie collectives, Kanishka Jayasuriya met en garde contre le danger majeur qu'impliquent les politiques de la peur : lorsque le paradigme de la sécurité s'immisce dans toutes les sphères de la vie, les débats sur le pouvoir, la répartition des richesses, les inégalités, l'exploitation sont relégués au second plan, voire muselés sous l'accusation de provoquer un













Cercas (détails), 2008

accroissement du niveau de risque au-delà des limites acceptables par le système. La sécurisation est, en ce sens, une forme de gestion antipolitique qui neutralise la délibération et marginalise la dissidence[9]. »
De cette politique, Muntadas isole plus particulièrement les conséquences spatiales : murs, outils de surveillance, refoulements de la présence de l'autre. De ce point de vue, l'artiste semble retrouver un archétype de construction, allant de la muraille de Chine au mur de Berlin. Dans l'installation *Alphaville e outros* (2011), cependant, la distinction entre allié et ennemi, celle que l'on a l'habitude d'établir entre les peuples et les nations, est ici plus crûment une séparation de classes dans un Brésil en proie à l'insécurité, cette dernière étant elle-même une conséquence des importantes disparités sociales présentes dans le pays.
Alphaville e outros (2011) revient, au travers d'une collecte documentaire d'images et de slogans, sur un quartier résidentiel privé du Brésil, dont le nom coïncide avec le titre d'un film de Jean-Luc Godard qui, datant de 1965, s'inscrit dans le genre de la dystopie ou contre-utopie. L'installation mêle ainsi fiction et réalité, démontrant qu'un thème typique de la science-fiction et de l'histoire des utopies, celui de la maîtrise complète et artificielle du territoire, est aujourd'hui devenu en partie réalité. Mais ce cadre sécurisé où tout élément de dangerosité a été éliminé, comme le pointait déjà le film de Godard, ressemble davantage à un cauchemar qu'à un quartier idéal. Cité totalitaire chez Godard, espace d'exclusion sociale et, en ce sens, d'irréalité au Brésil, *Alphaville e outros* montre une vie atomisée et pourtant vantée comme idéale. Les slogans autoritaires du film sont confrontés aux publicités alléchantes des groupes immobiliers.
À nouveau, comme pour *Media Stadium*, Muntadas semble rapprocher un usage autoritaire de l'espace et celui d'une société libérale axée sur les désirs du consommateur.
Par rapport à *Cercas*, *Alphaville e outros* souligne la radicalité des solutions urbanistiques du point de vue des équipements individuels. En effet, le principe des *gated communities* repose sur la désintégration de l'idée même de rue ou d'espace public. Comme une île arrachée au territoire partagé, un ensemble social s'arroge le droit de priver les autres d'un espace de circulation en invoquant la notion de propriété privée. Cette négation de la ville et des aléas, des accidents et des côtoiements érige de fait les citoyens les uns contre les autres et crée, par sa matérialisation dans le bâti, l'impression de camps retranchés.
Que reste-t-il alors de l'espace en tant que lieu de partage au sein d'une communauté ? Si les *gated communities* instaurent une distance avec l'environnement extérieur en cherchant à éviter tout contact direct avec celui-ci, ces quartiers maintiennent cependant un lien minimum avec la société, certes par le biais des télécommunications, mais aussi, d'un point de vue spatial, par les voies de transport et de circulation. Routes et autoroutes notamment assurent la cohésion de la société dont ces sous-ensembles font partie. Dès lors, on peut déduire que les lieux de passage s'érigent, dans ces situations urbanistiques extrêmes mais de plus en plus répandues, en dernier bastion de l'espace commun.

Malaise dans le monument

L'espace de la ville moderne se caractérise aussi par la densité et la circulation[10]. Il apparaît rapidement que d'anciennes structures, à la fois dépendantes et garantes d'une stabilité symbolique, sont en péril : les monuments. En tant que repères fixes pour la mémoire collective comme pour la célébration des événements marquant le passage du temps, ils se trouvent à l'écart du principe d'extension urbaine, indifférent à la dimension patrimoniale des lieux. De plus, ils perdent leur sens avec le renouvellement des générations et le remplacement de certaines populations par d'autres, phénomène courant dans les grandes villes. Simón Marchán Fiz remarque à ce sujet : « Depuis les envolées lyriques de Baudelaire dans *Le Cygne* et de Rimbaud dans *Ville*, les architectes modernes n'ont su que faire des monuments. Ils s'érigeaient à leurs yeux en témoins gênants, voire en spectres, d'états passés ou en traces inertes de la superstition ; en figures diluées par le tourbillon de la nouveauté ou dévorées par l'indifférence de la vie métropole. Alors que dans le projet positiviste moderne on préconisait leur destruction ou leur suppression, d'autres ont compris, de Georg Simmel et Walter Benjamin aux architectes de l'expressionnisme ou, plus récemment, d'Adorno et Paul Ricœur à des architectes comme Aldo Rossi en Europe et Robert Venturi en Amérique du Nord

aux côtés de critiques de la ville comme Jane Jacobs, que les monuments pouvaient encore avoir leur place, ne fût-ce que sous des formes de substitution d'inspiration freudienne, telles que la consolation, la blessure, la compensation, le deuil, etc., ou dans des symboles oubliés, entrelacés avec les tensions entre l'universel et le particulier. Que l'on soit inondé par les consolations de tardives illusions substitutives ou mus par des convictions, on a du mal à se soustraire, dans les retrouvailles avec les monuments, à une ambivalence qui balance entre le retour du refoulé et le sentiment de dissolution, entre la mémoire du passé et l'évanescence du présent. En tout cas, je crois que l'attention qu'on leur prête de nos jours s'inscrit dans la récupération d'un *locus* à l'européenne ou dans la réaction devant les espaces de l'anonymat, les non-lieux et les "espaces de flux" dans la métropole postmoderne, comme le laissent entendre des expressions répandues dans le monde artistique telles que *sense of the place* ou *site specific*[11]. »

Ville Musée (1991-2012) de Muntadas met en scène de minuscules photographies incrustées sur le mur et accessibles au spectateur au travers d'un œilleton. Sur les clichés, on voit des touristes devant des monuments et lieux célèbres. Muntadas met ainsi le spectateur à la fois dans la position du voyeur, avide d'observer, et du spectateur qui ne peut épier la réalité que par le bout de la lorgnette. La disproportion entre, d'un côté, le désir de contact propre au tourisme et, de l'autre, l'accès plus que limité à son objet illustre ironiquement un rapport de consommation des espaces historiques. Car si d'habitude le touriste peut se considérer satisfait une fois la photographie faite, le spectateur de cette œuvre de Muntadas éprouve par analogie la distance réelle et infranchissable qui sépare ce touriste des lieux visités.

Il faut tenir compte de la crise de ce format plastique à usage public qu'est le monument pour appréhender l'œuvre *Monumento genérico* (1988) de Muntadas, dans la mesure où il n'en est pas une tentative de sauvetage. Depuis les années 1980, à l'instar d'autres artistes dont nous reparlerons dans le chapitre « Appropriation et simulation », les travaux de Muntadas s'inscrivent dans des formats ou des genres aisément reconnaissables, mais dans l'intention de dénoncer ou de critiquer ce qu'ils imitent. Ainsi de *Monumento genérico*, obélisque constitué de panneaux lumineux où des photographies de piliers électriques sont érigées telles des nouvelles idoles du paysage énergétique.

Alors que le monument classique, comme le signale Simón Marchán Fiz, relève de la spécificité et des qualités propres du lieu, c'est-à-dire d'une topologie constituée par un ensemble de singularités, *Monumento genérico* met en scène à la fois par son titre – signifiant « monument générique » en français –, et par son dispositif, mobile et proche du panneau publicitaire, un objet dont l'emplacement est interchangeable. Contrairement au monument classique caractérisé par son unicité, cette œuvre évoque par l'image photographique, tout en s'y « branchant » littéralement, le réseau électrique. Le caractère spectaculaire de cette œuvre réactive une forme d'efficacité plastique pour déplacer les enjeux de la question du monument. Il indique de plus que, face à la crise des espaces publics habituels, l'espace muséal, avec ses ambiguïtés (public mais restreint, libre mais fortement encadré), reste une alternative.

Ainsi, extrapolant la constante problématique géopolitique des ressources énergétiques, Muntadas déplace la dimension symbolique du rôle fédérateur du monument. En lieu et place d'un monument commémorant des valeurs communes, il propose un thème qui tend plutôt à créer la discorde (présence des lignes de haute tension à proximité des lieux d'habitation, énergie nucléaire, conflits internationaux) et qui est susceptible de faire l'objet de nouvelles négociations comme de conflits collectifs. Le lieu commun évoqué, celui de la prééminence de la question énergétique, n'est pas socialement consensuel et ne joue pas un rôle unificateur. Il soulève au contraire des contradictions de priorités au sein de notre modèle de société.

Corps et déconditionnement

À partir des années 1980, le travail de Muntadas s'oriente vers l'appropriation et la simulation – nous y reviendrons plus loin. Mais son approche antérieure, développée durant la décennie 1970, est en revanche plus directe et soutenue par des propositions alternatives. Il s'agit alors, et dans la mouvance internationale du body art et de la performance, de créer de nouvelles modalités d'usage du corps et de l'espace. On peut en outre le rapprocher de la démarche des artistes brésiliens Lygia Clark et Hélio Oiticica[12].

La réponse de Muntadas à un contexte saturé de pratiques disciplinaires et encore immergé dans le franquisme est alors de mettre en œuvre des propositions individuelles ou collectives de réappropriation du corps dans des actions regroupées sous le nom d'*Experiencias subsensoriales, acciones y actividades* (1971-1973). Face aux sens dits majeurs de la vue et de l'ouïe, auxquels s'adresse massivement la propagande et la publicité (radio, affiche, slogan, cinéma, télévision), l'artiste met en valeur les sens dits « subalternes » : l'odorat, le goût et le toucher. Placé en dehors de ses habitudes et réflexes, le corps ralentit ses actes pour en redécouvrir les possibilités. Souvent, les participants, les yeux bandés, sont invités à expérimenter des surfaces diverses, allant de la peau à des objets fabriqués à cet effet. Les effets sur les participants ont ainsi été décrits par Marcelo Expósito et Gerald Raunig : « La série propose de multiples formes de perception, toujours à l'aveugle : exploration de traces que laissent sur la peau différentes matières dont est enduit le corps, reconnaissance tactile d'un corps nu par un groupe d'individus, exploration plurisensorielle de divers espaces à travers un parcours hasardeux. […] Les *Experiencias subsensoriales, acciones y actividades* constituent un prototype conçu pour stimuler la nature vibratile du corps. Suely Rolnik explique comment les frontières externes du corps sont en réalité une membrane qu'on peut activer, de sorte que les relations intersubjectives et les relations de chaque sujet avec son environnement nous permettent, si elles sont convenablement développées, de traverser des processus




Experiencias subsensoriales, acciones y actividades, 1971-1973 (EXPERIENCIA 3, Vilanova de la Roca, 1971)
Photographies : Gonzalo Mezza et Roberto Mardones

de subjectivation dans lesquels la différenciation rationaliste cartésienne entre le monde et le "moi" est radicalement remise en question[13]. »
Le corps tactile, celui du contact et non de l'appréhension à distance, est ici mis à profit d'expériences visant à reconfigurer les unités sociales : l'individu peut s'éprouver en tant qu'ensemble constitué de parties aux qualités diverses (texture, mobilité, poids) et, inversement, il peut sentir des états passagers de fusion avec d'autres corps ou d'autres objets lors d'interactions où les uns dépendent des autres, par exemple lors de la traversée à l'aveugle de lieux semés d'obstacles. Tout espace utilisé est alors ramené à sa plus simple expression de support de déambulation et de jeu selon les besoins de l'activité. Mais les auteurs de ce texte notent aussi le paradoxe qu'entraîne l'introduction de l'enregistrement en vidéo ou en super-8 de ces activités situées ponctuellement dans l'espace et dans le temps, afin d'en garder la trace : « Il semblerait que, sur ce dernier point, les *Experiencias subsensoriales, acciones y actividades* constituent un projet paradoxal : aveugler les performeurs, ce qui provoque l'hypersensibilisation d'autres sens humains secondaires, est la méthode qui active la condition vibratile latente dans le corps ; mais le résultat formalisé de ces expériences, le document "vidéo", est donné à "voir" au spectateur, en privilégiant justement de nouveau le sens de la vision. Nous devons par conséquent considérer que les actions documentées visuellement ne viendraient pas clore une "œuvre" mais formaliser un prototype (Muntadas affirme avec insistance qu'il préfère concevoir son travail comme un processus orienté vers la production d'"artefacts"). C'est ainsi qu'est mise en circulation une méthodologie qui semble vouloir être reproduite – ou plutôt traduite, adaptée, modulée – dans d'autres situations et contextes, dans le but de multiplier précisément les situations où est désactivée la rigidité à laquelle le rationalisme et la discipline sociale soumettent le corps[14]. » Essentiellement tactiles et fondées sur des rapports de confiance réciproque, ces activités ne pouvaient concerner qu'un nombre restreint de participants, gardant ainsi un caractère privé. Lorsque Muntadas les expose, il doit passer par l'enregistrement, soumettant ces actions à une logique de médiatisation visuelle et de diffusion contraire à leurs principes. Ce retournement, opéré consciemment et stratégiquement par l'artiste, marque une volonté d'inscription sociale élargie pour ces œuvres. Dès lors, il adopte les moyens de communication qu'il repoussait jusqu'alors. Avec ce retour aux sens dit majeurs, Muntadas engage un tournant dans son travail, marqué ensuite par la nécessité non seulement de se confronter mais encore d'intégrer les formats dominants.

---

1. Judith Revel, « Une éthique du commun », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, p. 38-39.
2. Voir le catalogue de l'exposition coédité par le Jeu de Paume et le Point du Jour ainsi que le dossier enseignants en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume.
3. Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992, § 173, p. 167-168.
4. Iris Dressler, « Mais qu'est-ce qu'un stade ? Et où a-t-il lieu ? », in *Muntadas. Entre / Between*, *op. cit.*, p. 54.
5. Simón Marchán Fiz, « Lieux de spectacle », in *Muntadas. Entre / Between*, *op. cit.*, p. 51.
6. Voir le catalogue de l'exposition, *Ai Weiwei : Entrelacs*, Paris, édiitions du Jeu de Paume / Göttingen, Steidl, 2012, ainsi que le dossier enseignants de l'exposition en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume.
7. Voir Harun Farocki, « Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football) », *Trafic*, n° 64, 2007 et *HF / RG [Harun Farocki / Rodney Graham]*, Paris, édtions du Jeu de Paume / Black Jack, 2009.
8. Mike Davis, *Au-delà de Blade Runner. Los Angeles et l'imagination du désastre*, Paris, Allia, 2006, p. 21-22.
9. Octavi Rofes, « La traduction au pied du mur », in *Muntadas. Entre / Between*, *op. cit.*, p. 68-69.
10. Voir aussi le dossier enseignants des expositions Berenice Abbott et Ai Weiwei en ligne sur le site Internet du Jeu de Paume.
11. Simón Marchán Fiz, « Lieux de spectacle », *op. cit.*, p. 49.
12. Voir *Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement – Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Nantes, musée des Beaux-Arts, 2005 ; *Hélio Oiticica*, Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992.
13. Marcelo Expósito et Gerald Raunig, « La méthode-Muntadas. La corporéité existentielle dans un nouveau paradigme esthétique », *op. cit.*, p. 30-31.
14. *Ibid.*, p. 31.

Art et espaces médiatiques

L'invention de l'imprimerie au XVe siècle, sa mécanisation au XIXe siècle puis sa rencontre avec l'image photographique au début du XXe siècle sont souvent considérées comme les prototypes de ces domaines de production que nous regroupons sous le terme de « médias ». Proches du livre par leur rôle de véhicule d'information, les médias se constituent alors comme des moyens de diffusion essentiellement visuels et, bientôt, sonores. La reproductibilité, connue auparavant dans le monde des estampes ou des moulages, change radicalement dès lors que le caractère industriel des journaux et des magazines illustrés implique à la fois une production en plus grande quantité ainsi qu'une circulation sous forme de flux constant. Les télécommunications, de la radio à Internet, cristallisent l'aspect passager et toujours renouvelé des informations et de leur consommation, en opposition avec la nature achevée et complète d'un tableau ou d'un roman.
Les médias ressemblent alors plutôt aux services – pour reprendre les termes de Paul Valéry, « Comme l'eau, comme le gaz, comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe[1] » – qu'à la fabrication d'objets à proprement parler. C'est à la fois la quantité et la vitesse de messages visuels auxquelles nous nous sommes habitués qui sont reprises par Muntadas dans l'installation *Drastic Carpet* (1982), projection vidéo sur le sol faisant office de paillasson, où défile une succession apparemment interminable d'images issues des médias. « En plaçant la production télévisuelle sous l'œil de la vidéo, Muntadas construit sans doute un "médiascape", d'autant que ses installations soulignent la diversité des moyens et protocoles mis en œuvre pour unifier l'ensemble du champ médiatique – télévision, cinéma, informatique, presse écrite, art, architecture, éducation, spectacle et politique – sous une même pulsation, celle de la production en temps réel. Voilà qui définit le terrain existentiel des œuvres de Muntadas, et c'est par rapport à ce terrain qu'elles pensent, inventent, rêvent et s'alarment. Elles cherchent à repérer les continuités et discontinuités, au niveau de l'image, entre la production des magazines et celles de la télévision. Elles suivent les journalistes dans leur lutte quotidienne avec les exigences imposées par la temporalité télévisuelle. Elles manipulent la relation aléatoire entre informatique et contenu d'information, et entretiennent le flux pulsatif d'une programmation qui ne connaît jamais l'arrêt. Elles explorent la contiguïté de certains espaces – salon, studio de production, réseaux électroniques – et esquissent un univers matériel fait d'architectures et d'espaces médiatiques ; d'espaces publics construits autour des figures imposées de l'actualité médiatique. Elles tirent hors de l'ombre les collectifs de créateurs dont les noms défilent au générique, si vite que nous sommes saisis du sentiment hallucinatoire d'une continuité médiatique – de



On Translation: El aplauso, 1999 (Laboratorio Arte Alameda Ciudad de México)
Photographie : Magdalena Martínez Franco

la certitude que les médias, comme le temps lui-même, *ne s'arrêteront jamais*[2]. »
C'est là un univers où l'importance des moyens mis en œuvre dans la production médiatique va de pair avec un usage socialement contraint. Le constat d'une diffusion massive, et en ce sens démocratique, est contrebalancé par la question de savoir qui en détient la direction et en structure le pouvoir. Ces spécificités ont fait des médias un terrain de luttes d'influence. Tantôt monopolisés par les États ou par des groupements d'intérêt privés, tantôt repris ponctuellement par des mouvements citoyens, les médias sont qualifiés de « quatrième pouvoir » aux côtés des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire. Cette expression devenue courante provient d'une classification des pouvoirs avancée par Alexis de Tocqueville dans son ouvrage *De la démocratie en Amérique* (1833), où il se réfère à la presse écrite. L'œuvre vidéo *On Translation: El aplauso* (1999) de Muntadas confronte le visiteur à un triptyque d'écrans où des séquences « d'images choc » tirées de l'actualité (centrales nucléaires, images de guerre) s'intercalent avec celles d'un auditoire où une foule applaudit. Le bruit assourdissant des applaudissements n'est pas sans rappeler la pratique des sons préenregistrés dans les émissions télévisées, destinés à produire un effet de contagion et, par là, d'emprise sur le spectateur. L'obscénité des images recrée, de plus, la situation type du téléspectateur, à la fois informé voire surinformé, et impuissant.
C'est dans un contexte de plus en plus influencé par le développement de tels supports d'information que Muntadas explore ce qu'il nomme les « paysages médiatiques ». Ayant modifié notre rapport à l'espace et à la réalité, les filtres que constituent les médias sont pensés par Muntadas comme de véritables cadres de vie. Son travail pose ainsi une question centrale dans l'histoire de l'art contemporain : comment peut-on prendre des distances à l'égard d'images qui prétendent être de simples reflets du monde ? Comment se soustraire à l'impression de totalité que les médias, divers et omniprésents, imposent ? Car, contrairement à la pratique des médiums artistiques tels que la peinture



On Translation: El aplauso, 1999 (Laboratorio Arte Alameda Ciudad de México)
Photographie : Magdalena Martínez Franco

et la sculpture, qui possèdent une forte tradition de réflexivité quant à leurs limites, les médias modernes tendent à faire oublier leurs supports et leurs mécanismes au profit de l'efficacité du message. Il n'est pas fortuit que la photographie, l'image en mouvement et le son enregistré aient été et continuent d'être des supports privilégiés de contenus idéologiques. Messages et images apparemment directs, les médias entraînent aisément l'adhésion de la part du spectateur. C'est cette même facilité d'identification à la réalité représentée qui en fait le vecteur des entreprises de propagande totalitaire, mais aussi le support privilégié de la publicité.
« Comment représenter un monde qui se définit par la représentation, qui ne cesse de s'enregistrer et de s'enregistrer s'enregistrant ? Initialement, la représentation était une nouvelle présentation. Ainsi pouvait-on parler de représentation théâtrale. La représentation ne se confondait pas avec l'original, elle impliquait une certaine mise à distance. C'est cette distance qui s'abolit aujourd'hui, aussi bien sous l'effet des techniques de la communication instantanée que sous l'effet des bouleversements de notre environnement sensible et de l'urbanisation galopante : les paysages dans lesquels nous vivons sont les mêmes que ceux que nous voyons sur les écrans et ils sont eux-mêmes couverts d'écrans. La mise en abyme est devenue la plus naturelle des évidences. Les technologies de la communication fonctionnent au total comme une "cosmotechnologie" qui rend compte de tout ce qui peut arriver, comme toutes les cosmologies depuis la nuit des temps, mais qui, à la différence des autres cosmologies, sert à expliquer des événements qu'elle fabrique elle-même[3]. »
Quelles peuvent être la fonction et l'enjeu de l'art dans ce contexte ? Quelles formes donner à une interrogation des médias par l'art ? Un art critique vis-à-vis des médias peut-il prétendre de manière réaliste parvenir à s'opposer à leurs pouvoirs ? La solution est-elle du côté d'un rejet frontal et dans l'affirmation de pratiques alternatives ? Faut-il plutôt s'immiscer dans la sphère médiatique afin de la détourner de ses objectifs initiaux ? Si tel est le cas, comment éviter l'écueil des messages médiatiques, percutants mais éphémères ?

L'art conceptuel, de l'objet au contexte comme œuvre

Dans l'histoire des arts plastiques, le questionnement et la contestation des moyens de diffusion et d'existence publique des œuvres trouvent un précédent dans les mouvements d'avant-garde de la fin des années 1960 et notamment autour du land art. Bien qu'orientée vers la problématique de l'autorité institutionnelle et vers celle du pouvoir du marché de l'art, l'histoire de cette tendance artistique est exemplaire par la radicalité de ses positions : « Il s'agit alors de faire sortir l'art de ses frontières traditionnelles, par le refus de catégories établies (mélange de genres) et la critique des lieux et des moyens habituels de création, d'intervention et d'exposition. […] Ce sont des réalisations de très grandes dimensions, toujours mises en relation avec le site […]. Leurs auteurs ne construisent pas ; leurs œuvres, rarement en relation de nécessité avec un site particulier, dévoilent les signes présents dans le paysage – interventions momentanées, inscription à la surface du sol, parcours […]. Cette "sculpture", réalisée hors des ateliers, modifie en profondeur la définition de l'"objet-sculpture" (qui, dès lors, n'est plus un objet défini, achevé)[4]. »
Des artistes comme Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria ou Richard Long déplacent leur pratique pour renouveler à la fois l'expérience de la sculpture et celles de l'espace réel, du paysage, du territoire ou de l'environnement. C'est aussi une certaine recherche d'autonomie que ces artistes poursuivent en remettant en cause les multiples contraintes, spatiale et économique, matérielle et sociale, de leur action esthétique. L'œuvre d'art comme objet d'échange dans un cadre économique est ainsi écartée. Lucy Lippard et John Chandler ont pu parler, durant cette période, de « dématérialisation » de l'œuvre d'art, dans un texte resté célèbre, « The Dematerialization of Art[5] ». Il est à signaler cependant que, à l'instar des actions et des « expériences subsensorielles » menées par Muntadas dans les années 1970, les œuvres du land art ont rejoint les institutions classiques par le biais de documents qui, destinés à garder la trace d'activités éphémères, trouvèrent une place et un statut au sein de collections publiques ou privées. De nombreuses pratiques apparentées, comme celles du body art, ont connu la même évolution. Les artistes du body art font de leur corps le matériau de l'œuvre et leurs performances sont conçues comme des expériences immédiates, avec ou sans spectateurs. C'est donc, avec la généralisation de ce type d'œuvres, la documentation écrite ou visuelle produite par les artistes autour de ces activités, qui sera diffusée par la suite. Rosalind Krauss a pour sa part étudié et tenté de requalifier, de fournir des concepts adéquats, à ce « champ élargi » de la sculpture[6].
On retrouve à la même époque dans l'art conceptuel cette remise en cause radicale de la matérialité de l'œuvre d'art, donc de sa production et de sa diffusion, et par la suite la question des limites de ce type de

démarches. En effet, si les concepts ou les idées sont le véritable matériau de l'œuvre, celle-ci peut exister sans se présenter nécessairement sous la forme d'un objet. L'artiste américain Sol LeWitt en formule le principe dès 1967 : « Je qualifierai le genre d'art que je fais de conceptuel. Dans l'art conceptuel, l'idée ou le concept est l'aspect le plus important. Quand un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout est prévu ou décidé au préalable et que l'exécution est une affaire sans importance. L'idée devient la machine qui fabrique l'art[7]. » Et il ajoute peu après : « Les idées peuvent être à elles seules des œuvres d'art ; elles font parties d'une séquence évolutive qui peut éventuellement prendre forme. Les idées n'ont pas toutes besoin d'être concrétisées… Étant donné qu'aucune forme n'est supérieure à une autre, l'artiste peut se servir au même titre de n'importe quelle forme, du verbe (écrit ou parlé) à la réalité physique[8]. » Ainsi toutes les œuvres de Lawrence Weiner, qu'il intitule *Statements* à partir de 1968, sont constituées d'un seul énoncé linguistique et sont toutes accompagnées de la déclaration liminaire :
1. L'artiste peut construire la pièce
2. La pièce peut être construite
3. La pièce n'a pas besoin d'être construite
Chaque option étant considérée comme équivalente et conforme à l'intention de l'artiste, la décision dépend du receveur à l'occasion de la réception. »
Au demeurant, c'est en regard de cette « dématérialisation », que certains artistes issus du land art, du body art et de l'art conceptuel s'interrogent sur le mode d'existence de leurs œuvres. L'absence d'objet implique-t-elle un rejet du marché de l'art et du fonctionnement du système social ? Ces démarches constituent-elles réellement une alternative radicale, dès lors que galeries, institutions et collections ont été rapidement capables d'intégrer à leurs circuits les documents qui en témoignent ? Plutôt que de sortir du système marchand et/ou institutionnel, certains artistes choisissent alors d'en intégrer les composantes, afin de les travailler de l'intérieur. Le parcours du groupe Art & Language peut éclairer les rapports complexes qui se nouent entre les artistes et les institutions à cette période. Alors que l'essentiel de l'activité des membres de ce collectif était au tournant des années 1970 consacré à l'analyse critique du champ de l'art sous forme de « conversation » et de publication dans la revue éponyme, le groupe retrouve l'espace d'exposition en 1972 avec l'installation *Index 2 (Hayward index)*, qui présente les archives du groupe dans du mobilier de classement, composé de fichiers d'indexation et de consultation des textes.
Dans son essai « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969)[9] », Benjamin Buchloh revient longuement sur les aspirations radicales que l'on a pu attribuer à l'art conceptuel. Il souligne en outre comment certains ont pu dépasser ou retourner les stratégies de « retrait perceptuel » et de rejet des institutions, en un véritable jeu mimétique à l'égard de ces mêmes institutions.
Les limites de ce mouvement de dématérialisation qui traverse l'art dans les années 1960 et 1970, c'est-à-dire l'échec d'une stratégie de circulation alternative des contenus artistiques dans la société, est le point de départ de la réflexion d'une nouvelle génération d'artistes, parfois déjà engagés dans le monde de l'art, et dont Muntadas fait partie. Il faut en outre rappeler ici que les années 1980 ont été caractérisées, aux États-Unis comme en Europe, par la « restauration plutôt brutale des formes artistiques et des procédures de production traditionnelles[10] », dans les pratiques comme dans les reconnaissances institutionnelles et commerciales. Dans ce contexte, l'héritage postconceptuel consistera souvent à revenir sur certaines procédures critiques de l'art conceptuel, tout en s'écartant de l'idée initiale d'émancipation radicale. Comment rester, et même accentuer, un art critique tout en composant avec les nécessités ou les réalités historiques et sociales du système culturel ?
Une œuvre telle que *Homes for America* (1965) de Dan Graham est emblématique du type de démarches conceptuelles qui ont pu servir de modèle à la génération suivante. L'œuvre, conçue pour une publication dans *Arts magazine* en 1966, se présentait sous la forme d'un article de recherche visuelle sur l'homogénéisation plastique des logements dans les banlieues américaines en lien avec les dernières tendances du modernisme. Comme le signale encore Benjamin Buchloh, cet article « effaçait la différence entre espace de production et de reproduction […]. Anticipant dans sa structure de production des modes de diffusion et de réception de l'œuvre, *Homes for America* éliminait la différence entre la construction artistique et sa reproduction (photographique), entre une exposition d'objets d'art et la vue photographique de son installation, entre l'espace architectural de la galerie et celui du catalogue et de la revue d'art[11]. »
Ajoutons que ce travail, comme beaucoup d'autres chez Dan Graham, visait à véhiculer un contenu d'enquête sociologique et faisait, par sa publication, coïncider son sujet avec ses modalités de diffusion. Si Buchloh note comment *Homes for America* répond à une interrogation des conditions d'existence publique au sein du monde de l'art, il souligne aussi que ce dernier, à l'instar du monde social, consiste dans une large mesure en une constante médiatisation de lui-même. Les publications de catalogues qui accompagnent les expositions comme les revues d'art, ainsi que leurs liens avec des groupes d'intérêt institutionnels, sont à l'art ce qu'est le journal à la société toute entière. En ce sens, nous pouvons lire rétrospectivement cette œuvre conceptuelle comme une exploration de l'espace médiatique en tant que support artistique. Dan Graham développe cette démarche jusqu'à ses dernières conséquences, en ce qu'il publie un véritable article et non une œuvre d'art habituelle, faisant fusionner l'activité artistique avec une construction sémantique en tout point conforme aux règles de l'édition. La connotation artistique (subjective, radicalement créative, esthétique) semble ainsi disparaître volontairement. Cette soumission délibérée aux nécessités de communication visuelle et au format

médiatique est le résultat d'une prise en compte du contexte social, intériorisé et adopté comme point de départ de la production.
Près d'une décennie plus tard, l'une des interventions de Muntadas montre à la fois sa conception de l'espace public et la manière dont l'art peut s'y inscrire. L'œuvre *Arte ⇆ Vida* (photographie d'une installation dans une rue de Barcelone en 1974) se compose d'un poste de télévision sur l'écran duquel Muntadas laisse apparaître les deux termes « art » et « vie », liés par des flèches qui les renvoient l'un à l'autre. Tout en s'inscrivant dans la dynamique internationale qui traverse l'art, des mouvements néodada des années 1950 au groupe Fluxus dans les années 1960 – dont on retrouve le mot d'ordre « l'art et la vie confondus » sous la plume du fondateur du « happening », Allan Kaprow[12] –, Muntadas associe deux notions qui semblent situer précisément ce qui deviendra son champ de réflexion : la rue et la télévision, l'espace urbain et celui des médias. Le parallèle établi par Muntadas déplace ainsi la posture d'engagement revendiquée par Fluxus. Si l'art doit s'inscrire dans la vie sociale et politique, les médias et les réalités de l'espace public doivent à leur tour être au centre de son terrain d'action. Le monde extra-artistique et ses nouvelles représentations médiatiques, omniprésentes, sont ainsi convoqués. Ce souhait utopique énoncé en 1974, sous une dictature franquiste qui monopolise l'espace public et étouffe toute expression alternative, sera par la suite reformulé par Muntadas dans les contraintes propres à la société libérale de consommation.
Muntadas utilise des objets hybrides, tels que des panneaux publicitaires sur roulettes, comme dans l'œuvre *On Translation: The Audience* (1998-2000). Cette intervention menée dans la ville de Rotterdam, dont il ne reste que l'enregistrement photographique, consistait en un panneau itinérant « qui montrait, à la manière d'un triptyque anonyme, trois images juxtaposées représentant des expressions culturelles, des spectateurs dans différentes attitudes et des filtres intermédiaires entre ces deux concepts (architecture, médias et institutions culturelles). Les triptyques étaient installés dans des espaces de passage ou des "non-lieux" : hall de musées et de cinémas, antichambres de stades, entrées de théâtres[13]. » Ce dispositif ambulant et entièrement visuel se détachait des emplacements habituels de la publicité, en surplomb, pour redescendre dans la rue, à hauteur de passant. La culture est ainsi ramenée à une forme de schème visuel. Comme dans *Arte ⇆ Vida*, Muntadas ne se contente pas de pointer les deux domaines à rapprocher, l'art et la vie, mais y ajoute ce qui joue le rôle d'intermédiaire et s'interpose entre les deux, dévoilant ainsi la question de l'accès à la culture.
Le projet *On Translation: Warning* de Muntadas, commencé en 1999 et toujours en cours, s'inscrit dans ce type de problématique. À partir d'un diagnostic général, celui de la prééminence du « paysage médiatique » sur la vie sociale, l'artiste achète des espaces publicitaires afin de se faire entendre par les moyens les plus répandus. Chaque espace publicitaire utilisé dans ce projet itinérant affiche le texte suivant : « Warning: Perception requires involvement » [Attention : percevoir nécessite de s'engager] traduit dans la langue du pays. Tracts, autocollants, affichages sur des panneaux publicitaires et banderoles se prêtent ainsi à cette entreprise de critique des médias. La typographie choisie s'inscrit elle-même dans une logique mimétique des moyens médiatiques, avec un slogan bref et percutant, le tout écrit en lettres majuscules à l'instar de gros titres de la presse et suivant une convention chromatique inchangée, lettres blanches sur fond rouge. Pour Muntadas, la question n'est plus seulement de penser une circulation de contenus artistiques parmi les médias de grande diffusion, il s'agit maintenant de s'approprier les médias de sorte à rendre explicite leur rôle hégémonique et, au-delà, la situation d'urgence de tout citoyen à s'y forger une place. C'est donc avec des moyens proprement médiatiques que Muntadas crée un effet réflexif. En ce sens, Muntadas tente de faire fonctionner les médias comme un médium artistique.



On Translation: Warning, 1999-… (Buenos Aires, 2007)
Photographie : Oscar Balducci © Espacio Fundación Telefónica



Media Eyes, en collaboration avec Anne Bray, Cambridge (Massachusetts), 1981

Appropriation et simulation

On situe dans les années 1980, sous la bannière du « simulationnisme », certaines pratiques, très diverses, consistant à s'approprier et à reprendre littéralement sous forme de citations, de reproductions et de plagiats des images ou dispositifs provenant de l'histoire de l'art, de la photographie, mais aussi du monde commercial, institutionnel et médiatique[14]. Certains artistes opèrent ces reprises sous forme d'une rhétorique acritique, à l'instar de Jeff Koons, réactivant en outre la problématique du kitsch dans l'art contemporain. D'autres comme Hans Haacke ont pu procéder à des mises en scène monumentales au sein des institutions artistiques, afin de dénoncer l'usage de l'art comme faire-valoir de groupes privés. Profondément inscrit dans cette période, le travail de Muntadas en répercute les préoccupations.
L'intervention de Muntadas *This Is Not an Advertisement* (1985) se présente comme des suites de mots émis par l'un des écrans à texte défilant du fameux quartier new-yorkais de Time Square. À l'instar de *On Translation: Warning*, cette œuvre textuelle prend pour support un espace publicitaire payant, dont la diffusion est plus limitée que celle d'un journal, mais de grande valeur symbolique. La phrase, qui donne son titre à l'œuvre ainsi que des expressions comme « this is an advertisement », « subliminal », « fragmentation » et « speed » tendent à mettre en abyme leur environnement et leur cadre d'émission. Ces imposants panneaux lumineux, obligatoires pour les propriétaires des bâtiments selon la réglementation urbaine, sont à la même époque investis par l'artiste américaine Jenny Holzer dans un dessein semblable[15]. La brièveté et le caractère allusif des expressions choisies par Muntadas font écho à la stratégie d'Holzer. Les deux artistes se confrontent en effet au mélange d'informations et d'impératifs de consommation propre à ce type d'affichage, en posant la question de leur possible détournement. Néanmoins, il ne s'agit pas seulement d'en faire un usage alternatif. Ces artistes posent la question d'un véritable retournement possible de ces moyens contre eux-mêmes, contre leur fonction. Le message artistique est alors soumis à un impératif paradoxal, celui d'une efficacité qui doit effacer à son tour l'efficacité médiatique. C'est un message qui s'annule. Vangelis Atanassopoulos décrit ainsi la stratégie adoptée par Holzer : « Les divers énoncés suggèrent plusieurs sources de parole, une hétérogénéité d'attitudes qui vient s'écraser sur l'impersonnalité apparente de la "forme-slogan". Leur provenance demeure discontinue, mélange de déclarations qui vont des conflits internes du sujet (TORTURE IS BARBARIC BUT EXCITING) à des énoncés faussement anodins (CRIME AGAINST PROPERTY IS RELATIVELY UNIMPORTANT) aux stéréotypes de la censure sociale (AN ELITE IS INEVITABLE, SEX DIFFERENCES ARE HERE TO STAY) et aux propos subversifs (INHERITANCE MUST BE ABOLISHED), du cynisme et du sexisme à la provocation féministe. En fait, il est impossible de relever derrière la liste des truismes le sol solide d'une position stable, d'un émetteur unique du message. Les contradictions multiples et non résolues ainsi créées introduisent une tension sourde dans une signalétique urbaine plus ou moins indifférenciée. Dans les œuvres qui font appel au DEL (diode électroluminescente), la transparence de la signification est minée par la répétitivité des caractères électroniques qui tendent à diluer le sens dans la succession indifférenciée de

signaux lumineux[16]. » Nous retrouvons les mécanismes de suspension ou de blocage de sens mis en place par Jenny Holzer chez Muntadas, lorsque ce dernier affiche des énoncés contradictoires (« this is not an advertisement » [ceci n'est pas une publicité], « this is an advertisement » [ceci est une publicité]), et lorsqu'il met en mots les défauts propres à ces supports : vitesse, fragmentation… Les deux artistes, en s'attaquant à la facette linguistique des outils médiatiques, évitent le message univoque au profit d'un message à propos de ses mécanismes mêmes : « Il ne s'agit pas simplement de questionner le langage en tant que porteur ou instrument du pouvoir, mais de mettre en lumière le pouvoir qui le constitue et qui est inséparable de sa structure et de son fonctionnement[17]. »
D'autres œuvres de Muntadas se concentrent davantage sur l'image publicitaire à proprement parler. Les panneaux d'affichage, alliant texte et image, constituent aussi l'un des instruments privilégiés de l'artiste. *Media Eyes*, intervention photographiée à Cambridge (Massachusetts) en 1981, comprend l'utilisation nocturne d'un espace publicitaire, situé en hauteur, dans lequel l'artiste place un cache noir et blanc sur lequel on voit un individu porter des lunettes à monture rouge. Ces lunettes semblent s'allumer comme des postes de télévision couleur en montrant des images stéréotypées changeantes (un regard viril, une bouche féminine provocante, une reproduction de *La Joconde*, etc.). Enfin, le panneau affiche comme un slogan la question « What are we looking at ? » [Qu'est-ce que nous regardons ?]. Ce type d'associations d'images et de slogans rappelle fortement le travail de l'artiste américaine Barbara Kruger à cette même époque. L'évidente invitation faite aux passants à s'interroger sur le fond de ce qui devrait être une simple annonce informative ou une publicité, mais qui constitue en réalité une réflexion sur des modèles normatifs, réunit ces deux artistes. Fortement influencée par l'art féministe des années 1970 et par ses revendications anticonsuméristes, Barbara Kruger reprend à son compte des images photographiques extraites des médias, pour y ajouter des injonctions qui se caractérisent par l'utilisation d'embrayeurs ou *shifters*. Dans une phrase, les embrayeurs sont les mots dont le contenu informatif et narratif est vide, et qui servent à signaler la situation d'énonciation. En général, il s'agit des pronoms personnels (« je », « vous », « nous ») qui signalent le fait que le message est un rapport entre un locuteur et un récepteur. L'effet d'adresse et d'identification propre aux embrayeurs est exploité par Kruger à la fois pour mimer la force publicitaire et pour interpeller. « You are not yourself », « Our prices are insane ! » ou « You are a captive audience » reproduisent le choc psychique de la publicité, tout en créant un flottement de sens dans lequel chacun doit trouver une place[18]. Ainsi, le « Our prices are insane ! » [Nos prix sont fous !] de Kruger, mimant un slogan choc, peut, une fois délié de toute intention de vente, à la fois dénoncer la vie chère à laquelle le consommateur est soumis, mais aussi le prix dérisoire auquel les citoyens vendent



This Is Not an Advertisement, Times Square, New York, 1985
Photographie : Pamela Duffy

leur force de travail, c'est-à-dire leur temps de vie. Le pronom possessif « nos » peut ainsi renvoyer soit au commerçant qui tente d'imposer son produit dans un enthousiasme feint (« fou »), soit au consommateur et citoyen mettant en vente son existence. *Media Eyes* de Muntadas, et son texte, « Qu'est-ce que nous regardons ? », crée également un flottement à l'endroit du « nous » dans lequel le spectateur peut se sentir soit accablé par le « paysage médiatique » qui le cerne, soit solidaire d'une imagerie qui a longuement façonné ses désirs, soit les deux à la fois.

Art critique et Internet

Munatadas fait figure de pionnier dans l'art comme critique des médias. Ses projets, tels que *Cadaqués – Canal local* (1974) ou *Barcelona Distrito Uno* (1976), autour de la télévision en Espagne durant les années 1970, étaient pensés comme des relais médiatiques entièrement fonctionnels et alternatifs à l'instar des radios libres – à la différence du pionnier de l'art vidéo Nam June Paik qui, dès les années 1960, s'était approprié l'objet télévision pour en faire des sculptures et des installations. La volonté de Muntadas d'impliquer des œuvres dans les processus critiqués a trouvé un aboutissement nouveau à l'ère d'Internet avec son projet *The File Room* (1994), autour du thème de la censure. Tout d'abord exposée sous forme d'installation mimant un espace d'archivage et de consultation autour d'un poste informatique, cette œuvre processuelle et collective est désormais accessible, consultable et ouverte aux contributions de chacun, en ligne à l'adresse www.thefileroom.org. Il s'agit d'un espace virtuel, où chacun peut répertorier un cas de censure (à ce jour, plusieurs centaines de cas sont déjà archivés), selon des rubriques spécifiques : date, lieu, thématique engagée et type de support concerné. Des liens vers des sites analogues et des ressources y sont disponibles à la manière d'autres sites activistes. Le site lui-même ne se présente pas comme une œuvre, mais comme un projet simplement initié par Munatadas, car de fait l'artiste s'en est dessaisi et c'est désormais la Coalition nationale contre la censure[19], fédération américaine d'associations civiles, qui en assure la permanence[20].

Le projet fait entrer en collision via le réseau Internet deux mécanismes de nature opposée, celui de la censure, qui suit une logique d'effacement, et celui de l'archive, qui fait office de trace. Comme le souligne Anne-Marie Duguet ci-après, il ne s'agit pourtant pas de statuer que toute censure est répressive tandis que l'archive serait du côté d'une mémoire collective bienveillante. Une bonne part de l'histoire des archives concerne très précisément des procédures de persécution et de contrôle. Internet est donc un outil singulier dont Muntadas profite, mettant côte à côte archive et censure, pour tendre à faire fonctionner l'un contre l'autre. Il s'agit là d'une forme de détournement de l'archive, dont le réseau ouvre la possibilité de l'intégrer dans une logique processuelle et collective. « L'archive numérique implique de nouveaux processus d'enregistrement et de consultation qui relèvent d'une temporalité nouvelle : immédiateté de la saisie et de l'accès, et leur possible simultanéité. Il devient surtout possible de se passer des intermédiaires autorisés et il n'est plus nécessaire d'être archiviste, historien ou spécialiste d'un domaine particulier pour accéder à la base de données ou pour l'alimenter. Tout le monde y est convié. Ce caractère largement collectif et contributif confère à ce projet une dimension politique au-delà du contenu même consacré à la censure – une approche radicale en 1994 étant donné le petit nombre de personnes alors connectées à Internet. Cette constitution interactive d'une archive, constamment transformée par les interventions des utilisateurs, en évolution permanente et immédiatement accessible, est l'exemple de ce processus qui est un principe essentiel des projets de Muntadas. L'œuvre continue à vivre à travers les *multiples interprétations qui l'actualisent*[21]. »

La naissance de ce projet est contemporaine de l'émergence de premières activités artistiques sur Internet, et marquée par une pensée utopique et militante. C'est notamment autour du groupe international Net.art au milieu des années 1990 qu'est apparue l'idée d'Internet comme espace alternatif aux circuits culturels institutionnels comme aux médias classiques en général. Aujourd'hui le terme de net art est utilisé, à tort, pour parler de l'art sur Internet en général. Le groupe Net.art s'est dissout en 1998. La nature décentralisée et tournée vers l'initiative de l'utilisateur du réseau numérique avait par exemple soulevé l'enthousiasme d'un essayiste tel que Hakim Bey. Son ouvrage sur la TAZ[22] – rapidement devenu une référence aux côtés des théories sur les structures rhizomiques de Gilles Deleuze[23] – retrace l'historique de la « Temporary Autonomous Zone » [zone autonome temporaire], qu'il renvoie aux enclaves pirates au XVIIe siècle ou bien aux anciens villages d'esclaves fugitifs en Amérique latine. L'aspect immédiatement politique de tels regroupements est rattaché aux idéaux de la pensée anarchiste, dont l'idée du « contrat social » est toujours temporaire et les lieux d'existence éphémères. Sans adhérer à cette mouvance spécifique, le travail de Muntadas en partage sans doute le constat. Internet n'est pas un média comme les autres, il peut inverser le sens de la diffusion car la rareté des émetteurs et la profusion des récepteurs est remplacée par une circulation où récepteurs et émetteurs peuvent se confondre. Le monopole vertical de l'information, qui marque l'histoire des médias, peut être remplacé par un réseau dont les contenus tendent, et cela de plus en plus, à venir des utilisateurs eux-mêmes. On pourrait nuancer cette vision optimiste du réseau, comme le fait Christophe Bruno, dans la mesure où l'avènement de ce qu'on nomme le Web 2.0, ensemble de technologies qui ont rendu le réseau Internet plus efficace et maniable durant la première décennie de ce siècle, a entraîné également des nouveaux outils de marketing comme la publicité virale[24]. Mais, bien que cette approche relativise l'idéal égalitaire et citoyen du réseau, force est de constater qu'Internet reste un média dont la structure révolutionne les notions d'accès et de contribution.

Dans la perspective de l'œuvre de Muntadas, le support Internet offre une véritable synthèse de ses préoccupations, mais aussi des propositions explorées par l'artiste dans l'ensemble de son parcours. En effet, le réseau permet de retrouver sur un mode virtuel mais effectif un pont entre les espaces individuels de consultation et une grande profusion des contenus. Si l'on suit le regard que Muntadas pose sur l'architecture contemporaine et son analyse de l'espace urbain, marqué par des phénomènes d'enclavement dus à la périurbanisation, mais aussi à la ghettoïsation volontaire ou subie, Internet constitue alors une forme de reconfiguration de l'espace public. Ce nouveau

type de circulation d'informations présente, de plus, une dynamique sociale où la distinction entre activité artistique et activité au profit de la collectivité tend à s'estomper. L'énoncé de l'œuvre des années 1970 *Arte ⇆ Vida* semble en partie s'y accomplir. Se réalise également une certaine indépendance vis-à-vis des institutions culturelles, dans la mesure où, en dehors de l'action ponctuelle de la production du site de *The File Room* au Chicago Cultural Center, le projet suit son cours propre, déterminé par ses usagers. À la fois immatériel et accessible, il profite de l'extension du marché informatique pour y loger un dispositif citoyen. Enfin, le déplacement et le parasitage de l'espace public opérés par les médias au XXe siècle connaissent à présent une inflexion inédite. La question de l'appropriation des mécanismes de publicité au sens large, explorée dans les années 1980, n'est désormais plus le fait de quelques artistes, mais un débat public à propos des droits de propriété et de liberté d'expression, qu'Internet ne cesse de réactiver.

---

1. Paul Valéry, « La Conquête de l'ubiquité » [1928], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 1284-1285.
2. Ina Blom, « Les paysages médiatiques de Muntadas », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, p. 25.
3. Marc Augé, « L'art du décalage », in *ibid.*, p. 44-45.
4. *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 2002, p. 391.
5. *Art International*, vol. XII, n° 2, février 1968, p. 31.
6. Rosalind Krauss, « La sculpture dans le champ élargi », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
7. Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, vol. V, n° 10, juin 1967, p. 83.
8. Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art », *Art-langage*, vol. I, n° 1, mai 1969, cité par Irving Sandler in *Le Triomphe de l'art américain*, t. II, *Les Années soixante*, Paris, Éditions Carré, 1990, p. 365.
9. In *Essais historiques II : art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 155-212.
10. *Ibid.*, p. 157.
11. *Ibid.*, p. 180.
12. *L'Art et la Vie confondus,* Paris, Centre Pompidou, 1996.
13. Valentín Roma, « Système de l'art », in *Muntadas. Entre / Between, op. cit.*, p. 84-85.
14. Voir « Appropriation, simulation, critique de la représentation », in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 23.
15. Voir Christophe Domino, « Le discours à l'œuvre, de la tradition à Holzer et Haacke », *Artstudio,* n° 15, « L'art et les mots », hiver 1989.
16. Vangelis Athanassopoulos, *La Publicité dans l'art contemporain I. Esthétique et postmodernisme,* Paris, L'Harmattan, 2009, p.144-145.
17. *Ibid.*, p. 146-147.
18. *Ibid.*, p.147-150.
19. NCAC, aux États-Unis (http://ncac.org/).
20. Voir Fred Forest, *Art et Internet*, Paris, Cercle d'Art, 2008, p.102.
21. Anne-Marie Duguet « Entre archive et censure. *The File Room* », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, *op. cit.*, p.82-83.
22. Hakin Bey, *TAZ, zone autonome temporaire*, Paris, L'Éclat, 1997 ; texte disponible en ligne sur divers sites, libre de droit selon les souhaits de l'auteur.
23. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie*, t. II, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
24. Voir Christophe Bruno, « Métacapitalisme, art et transmission », en ligne sur le site Internet de l'artiste : http://www.christophebruno.com/weblog/wp-content/uploads/RC_Christophe_Bruno.pdf).

pistes de travail

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de problématiques liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
En regard des œuvres de Muntadas, nous ouvrons ces pistes de travail sur une approche des notions d'installation et de dispositif, qui mettent en jeu les relations entre les différentes composantes de l'œuvre et le contexte d'exposition et prennent en compte la place et l'activité du spectateur. Nous vous proposons ensuite d'expérimenter avec les élèves les procédures d'appropriation et de détournement, qui caractérisent en grande partie le travail de Muntadas. La thématique liée aux espaces publics et aux territoires urbains est quant à elle destinée à vous permettre d'aborder en classe la question des rapports entre le privé et le public, entre l'architecture, les lieux et les signes de pouvoir. Enfin, la manière dont le travail de Muntadas se développe sous la forme d'enquête, de collecte et de présentation de documents renvoie à la possibilité d'un travail sur l'archive.

Installation et dispositif

L'exposition « Entre / Between » est constituée de neuf constellations thématiques axées sur la notion de conception de l'espace : *Domaines de traduction*, *Lieux de spectacle*, *Microespaces*, *Espaces publics*, *Territoire de la peur*, *Sphères du pouvoir*, *Archives*, *Systèmes de l'art*, *Paysage médiatique*. Chaque section intègre le travail de Muntadas dans une configuration spatiale spécifique, permettant la confrontation de ses premières œuvres avec ses œuvres récentes. L'artiste met en relation des éléments hétérogènes, des médiums différents (photographies, films, sons, textes, constructions), incitant le spectateur à construire des liens entre les éléments et entre les œuvres. La question de la place du spectateur, de son activité et de sa participation est au cœur de la pratique artistique de Muntadas. Les notions d'installation et de dispositif peuvent ainsi être abordées ou approfondies autour de cette exposition.

« La notion d'installation parcourt l'art du XXe siècle : elle en témoigne au fil du temps en y intégrant les acquis que les successives avant-gardes apportèrent à l'évolution de l'art : décloisonnement des disciplines artistiques, assemblage des matériaux hétéroclites et para-artistiques, fuite des lieux institutionnels, participation active du spectateur, éphémérité, indétermination et temporalité.
D'abord liée au ballet, au théâtre ou aux concerts des avant-gardes historiques, elle devient l'environnement-cadre des actions, happenings et performances, intégrant dans des dispositifs de plus en plus sophistiqués les recherches des nouvelles technologies : installations dites vidéo, sonores, multimédias faites *in situ* ou non, et en rapport ou pas avec la nature.
Aujourd'hui l'installation est le lieu de réflexion sur le "cadre" où l'art se manifeste, lieu des implications formelles symboliques et idéologiques que cet espace joue dans la réception de l'œuvre, interrogeant ainsi les codes qui conditionnent les relations art et spectateur, lequel en se déplaçant découvre l'impossible globalité de l'œuvre. Il lui est laissé l'initiative de structurer et de mémoriser ses réseaux multiples qui l'aideront à sa reconstitution.
L'installation, croisement de peinture, sculpture, architecture, et audiovisuel, est un art éphémère qui porte en lui la pensée de sa propre destruction ou de sa fin, soit par l'artiste lui-même, soit par les forces naturelles qui entrent en jeu. » (« Installation », in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 166-167.)

D'une manière générale, le dispositif (de présentation, d'exposition et/ou de vision) est ce qui transforme et active l'espace, ce qui règle le rapport du spectateur à ce qui est donné à voir, présenté ou représenté. Le dispositif, par extension, articule ce qui est visible avec ce qui ne l'est pas, l'espace matériel et l'espace mental. Selon *Le Petit Robert*, un dispositif est « la manière dont sont disposés les pièces, les organes d'un appareil ; le mécanisme lui-même ». La notion de dispositif met l'accent sur l'agencement dans l'espace de différents éléments, non seulement suivant l'étendue et la forme de cet espace, mais aussi selon une fonction, une opération qui lui est propre.

« Mon hypothèse est que le mot dispositif est un terme décisif dans la pensée de Foucault. C'est surtout à partir des années 1970 qu'il l'utilise, quand il commence à s'occuper de la "gouvernementalité" ou "gouvernement des hommes". S'il est vrai qu'il n'en donne jamais une définition au sens propre, il s'en approche dans un entretien de 1977 :
"Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, […] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions règlementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments […] par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction de stratégique dominante…
J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais

toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux". »
(Michel Foucault, *Dits et Écrits*, vol. III, Paris, Gallimard, 2001, p. 299, cité par Giorgio Agamben in *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 7-9.)

▌Pendant la visite de l'exposition, étudier les espaces du Jeu de Paume tels qu'ils sont investis par Muntadas, la manière dont les salles sont transformées par et pour l'exposition. Quels sont les présupposés et les implications de la mise en espace, du point de vue du rapport de l'institution et du public aux œuvres ? Par ailleurs, Muntadas intègre des zones *a priori* non destinées à l'art, comme par exemple en diffusant son œuvre *On Translation: Warning* (1999-…) sur différents supports : des affiches, des autocollants et des marque-pages reproduisant le slogan « Warning: Perception requires involvement » [Attention : percevoir nécessite de s'engager] dans la langue du pays où ils sont distribués sont ainsi amenés à circuler tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des espaces d'exposition par le biais des visiteurs. Par ce type de conception et de production, l'artiste attire l'attention sur la topographie du lieu et sur le site. La présentation et même la forme de nombreuses œuvres varient suivant leur lieu d'exposition.

▌Quel spectateur cette exposition attend-t-elle ? Mobile / immobile, solitaire / en groupe, informé / subjugué, patient / impatient, attentif / distrait ?

▌En lien avec la question de la place du spectateur, on peut développer celle du point de vue, dans trois directions :
– le point de vue pris comme un emplacement réel ou imaginaire, depuis lequel une scène est regardée ;
– la façon particulière dont une scène peut être considérée ;
– l'opinion, le sentiment ou le jugement du spectacteur.

▌Ce n'est pas seulement ce qui est présenté et/ou représenté qui est important, mais aussi la façon dont on le présente ou le représente, et les choix de disposition. Le spectateur est un des éléments du dispositif au sein duquel il dispose d'une relative liberté de mouvement. Il est invité à expérimenter des liens, à se questionner à développer un point de vue : à se positionner. Par ces interrogations, l'exposition permet d'aborder cette catégorie d'œuvre propre à l'art contemporain qu'est l'installation. Une fois abordée la notion d'installation dans le domaine de l'art, il est possible d'élargir la réflexion sur la manière dont l'espace d'occupation humaine, en général, est aménagé selon des objectifs précis. On peut remarquer que, à l'instar d'une installation artistique, cumulant plusieurs procédés et matériaux pour un résultat d'ensemble, bien d'autre lieux se caractérisent par l'agencement de multiples domaines : architectures, machines, objets, actions humaines, etc. Cette manière d'envisager des espaces ayant une destination spécifique (jardins, gares, prisons…) peut s'aborder à l'aune de la notion de dispositif.

▌En classe, la notion de dispositif peut être particulièrement étudiée dans le cadre des enseignements d'histoire des arts et d'arts plastiques au regard de la diversité des modes de présentation de la vidéo, du cinéma, des images numériques, etc. : salles, moniteurs, écrans, téléphones portables, tablettes…

▌On peut aussi passer en revue des types de dispositifs extérieurs au champ artistique dans lesquels on retrouve le principe d'assemblage d'éléments hétérogènes en vue d'une fonction précise : dispositifs d'exploration (par exemple en médecine), de signalisation (par exemple pour réguler la circulation), de surveillance, de loisirs, d'habitation… Cette approche permettra à des élèves plus jeunes de mieux cerner cette notion. On peut aussi prendre la classe et son fonctionnement comme objet d'étude.

▌Dans le cadre des cours, il appartientra aux enseignants d'imaginer des situations pratiques ou des approches théoriques pour aborder la notion d'espace sous l'angle de sa présentation (bidimensionnelle, tridimensionnelle), de son organisation (construction, composition, décomposition, recomposition), de sa mise en scène, de sa hiérarchisation, de sa densité (compression, dilatation)…

▌À partir du protocole d'étude et d'observation proposé par Muntadas dans son œuvre *Projecte / Proyecto / Project* (2007), proposer aux élèves une étude du dispositif de la salle de classe à l'école, au collège ou au lycée. Il s'agit de s'intéresser :
– à l'espace, en s'interrogeant sur sa répartition et sa gestion (disposition du mobilier, en U ou face à l'enseignant, etc.) ;
– au groupe humain, en questionnant la place et les fonctions de chacune des personnes constituant le groupe et le groupe lui même : Quel type de communauté ? Quel type de fonctionnement officiel (délégué de classe) ? Quels sont les éléments qui constituent des critères ou effets d'unité (photographie de classe, âge, activité) ?

Appropriation et détournement

Dans le domaine de l'audiovisuel, qui dit « montage » dit éléments préalables, fabriqués ou que l'on s'approprie, auxquels on fait subir des coupes, des rapprochements, des déplacements. On peut penser à des modèles du montage dans le rêve, par exemple, par le caractère souvent inattendu de ses rapprochements ; mais aussi à la prise de parole, la fabrication de phrase selon des usages précis mais dont les possibilités quasi infinies se jouent à partir d'un vocabulaire fini, celui que la langue fournit. Le montage apparaît donc comme une organisation qui transforme le sens d'éléments déjà là. Le montage constitue ainsi la syntaxe des images en mouvement, il dispose de l'articulation avec le réel et produit un discours.

▌« L'effet Koulechov doit son nom au cinéaste qui a expérimenté la recette : Lev Koulechov (1899-1970), inventeur du film sans pellicule et pionnier du cinéma révolutionnaire russe.

Ce genre d'expériences sur la production de sens par le montage est mené en un temps où la Russie soviétique manque si cruellement de pellicule que les jeunes cinéastes s'amusent à remonter des bouts de films déjà tournés ou à faire des films sans pellicule (le cadre et les "plans" successifs étaient figurés sur la scène d'un théâtre à l'aide d'un jeu de rideaux s'ouvrant et se fermant).
Voici donc la recette mythique telle que l'on peut la reconstituer d'après des interviewes [*sic*] ultérieures (non sans variantes) de Koulechov. Il ne reste pas d'archives filmiques des assemblages aléatoires originaux, qui n'avaient valeur que d'exercice aux yeux de l'expérimentateur.
Réservez le plan rapproché d'un acteur regardant fixement hors champ.
Faites-en trois copies.
Faites suivre (ou précéder ?) :
– la copie 1 par le plan d'une assiette de soupe chaude
– la copie 2 par le plan d'une fillette morte dans un cercueil
– la copie 3 par le plan d'une femme dénudée sur un sofa.
Convoquez quelques amis ou passants, divisez-les en trois groupes, projetez la séquence 1 au groupe 1, la séquence 2 au groupe 2, etc.
Interrogez-les à la sortie sur l'expression de l'acteur : chacun des groupes aura lu sur son visage, respectivement, la faim, la tristesse et le désir.
Conclusion : entre deux plans successifs, le spectateur croit voir un lien de causalité. »
(François Niney, « Comment concocter un bon effet Koulechov ? », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 201.)
À partir de la « recette » développée par Koulechov pour expérimenter les effets d'interprétation du spectateur par la mise en relation d'images, réaliser l'expérience avec vos propres images.

▌En prenant comme matériau des photocopies en nombre d'une photographie de presse décontextualisée (sans légende et sans commentaire), proposer aux élèves les exercices suivants :
« – Inventez une légende informant la photographie puis de rédiger l'article qui l'accompagne
– Multipliez ensuite les légendes de manière à obtenir un maximum de significations différentes à partir du même document.
– Confrontez les propositions. »
(« Sans titre », Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 273.)

▌« Détournement sonore :
– Visionnez un très court métrage en coupant le son.
– Imaginez et réalisez une nouvelle bande son que vous enregistrerez dans une perspective de détournement ludique et parodique. Chaque groupe réalise une proposition différente.
– Analyser, en les comparant, l'original et ses variantes. »
(« Détournement sonore », in Jean-Claude Fozza, Anne-Marie Garat, Françoise Parfait, *La Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003, p. 229.)

▌Isoler un slogan publicitaire dans un magazine, puis trouver sur Internet une image et y intégrer le slogan afin de le détourner.

▌Étudier les œuvres de Julien Prévieux qui réagissent aux contradictions et aux abus du monde du travail, du management, de l'économie, de la politique, des dispositifs de contrôle, des technologies de pointe, de l'industrie.
« À l'instar des *Lettres de non-motivation* qu'il adresse régulièrement depuis 2004 à des employeurs en réponse à des annonces consultées dans la presse, détaillant les motivations qui le poussent à ne pas postuler, ses œuvres s'approprient souvent le vocabulaire, les mécanismes et modes opératoires des secteurs d'activité qu'elles investissent pour mieux en mettre à jour les dogmes, les dérives et, *in fine*, la vacuité. Adoptant sciemment la posture de l'individu confronté à des pans entiers de la société qui, à bien des égards, se retrouvent déshumanisés, Julien Prévieux développe une stratégie de la contre-productivité. »
(Christophe Gallois, conservateur du Mudam, Luxembourg, dans le portfolio de l'artiste, en ligne sur :http://www.previeux.net/pdf/Portfolio_JulienPrevieux.pdf.)
Une sélection de ces lettres est en ligne sur le site internet de l'artiste (http://www.previeux.net/pdf/non_motivation.pdf) et elles ont été publiées dans leur intégralité in Julien Prévieux, *Lettres de non-motivation*, Paris, La Découverte, 2007.

Espaces publics et territoires urbains, observations et explorations

« Dans le travail de Muntadas, l'espace public représente un véritable observatoire de situations contradictoires où les intérêts politiques et économiques se heurtent à des débordements en tout genre, pour la plupart issus de la résistance face à des modèles urbains imposés. Se livre ainsi, à l'intérieur de l'espace public, une sorte de bataille symbolique entre des langages qui expriment, chacun à sa manière, des intérêts irréconciliables dont la tension génère une carte de cicatrices qui brouille les pistes, empêchant parfois de comprendre l'origine de nombreux conflits et, surtout, de mettre en œuvre d'éventuelles solutions. »
(Valentín Roma, « Espaces publics », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, p. 37).

▌Travailler à partir de la définition suivante de la rue comme « fonctionnement » et « emboîtement » :
« La rue est même davantage un fonctionnement qu'une forme : n'importe quel espace en long entre les bâtiments n'est pas une rue. En revanche, une très ancienne voie médiévale, un boulevard haussmannien, ou une avenue new yorkaise, sont des « rues », parce qu'elles définissent un même fonctionnement qui résulte des mêmes emboîtements. Quels emboîtements ? Celui d'associer, de façon fondatrice, le mouvement et l'établissement (le construit est circulé et le circulé est construit) ; celui de

combiner de façon unique, le renouvellement et la durée, le changement (parcelle par parcelle, bâtiment par bâtiment) et la permanence (tracé, réseaux techniques, patrimoine); celui de conjuguer, et faire coexister de manière différente, le privé et le public, un dedans pour l'autonomie des activités et des existences, un dehors pour l'utilité de la commune et de la coprésence – ce qu'on appelle l'espace public; enfin, d'une façon qui n'appartient pas qu'à la rue, celui d'articuler le temps long et le temps immédiat, la patrimoine et le capital, dans un espace travaillé par la valeur, la société, l'histoire, l'innovation d'usage, l'alternance des investissements, publics ou privés, les uns et les autres se guettant, s'enchaînant. Au total, un espace complexe. D'où des conflits, des gênes, des frottements, des concurrences d'emplacement ou d'usage, mais aussi des complémentarités, des valorisations réciproques, des « externalités positives », comme disent les économistes, qu'aucune forme d'aménagement n'est en mesure de produire. »
(Jean-Louis Gourdon, « Le fonctionnement de la rue », *Scènes de rues, Journal du CRCO, Centre régional de la photographie de Cherbourg-Octeville*, n° 5, 2005, p. 6.)

▌Demander aux élèves d'observer leur ville, leur quartier, leur rue, leur logement, leur environnement quotidien, afin d'aborder les notions suivantes :
– de lieu, d'espace (englobant et englobé), de volume, de surface;
– d'échelle, d'axe, de lumière, de matériau;
– de construction et d'aménagement;
– de circulation et de cheminement;
– d'organisation, de répartition, de distribution;
– de centre et de périphérie, d'intérieur et d'extérieur;
– de façade, de structure, d'ouverture;
– de collectif, de privé.
Puis leur demander également :
– de travailler par croquis et/ou en photographie sur la modernité de la ville et la mobilité;
– de comparer les plans d'une même ville ou d'un même quartier à différentes époques.
– d'interroger les adultes sur ce qui a changé dans la ville, le paysage depuis leur jeunesse.
– de décrire leur parcours au sein de l'école ou entre la maison et l'école, afin de comprendre ce qu'est une représentation et de mettre en pratique les opérations, les notions, les techniques et le vocabulaire spécifique qui s'y rattachent.

▌Lors d'un parcours dans la ville, repérer les éléments, les signes, les marquages, le mobilier urbain qui organisent, favorisent ou limitent nos déplacements dans la ville.

▌Dans le quartier de l'établissement scolaire, photographier un paysage urbain comprenant des signes, des symboles, des textes… (panneaux indicateurs, informations, vitrines, publicités).
En intervenant directement sur le tirage papier à la gouache ou sur écran à l'aide d'un logiciel de traitement de l'image, effacer tous les signes par un aplat de couleur – un grisé si l'image est en noir et blanc –, ou un motif peint ou collé, tout en conservant les cadres dans lesquels ils se trouvent (cadres des panneaux, des vitrines, marge des affiches). Donner un titre ou une légende à la photographie.
L'exercice peut être suivi d'une réflexion sur les interventions pratiquées dans les photographies par Heidi Wood (http://heidiwood.net/ – voir sa série *Paris*, 2006), Robin Collyer ou encore Nicolas Moulin dans sa série *Vider Paris*, 1998-2001.

▌Architecture et lieux de pouvoir
En prolongement des questions initiées dans la thématique « La ville comme espace de domination » du dossier (p. 21) et en lien notamment avec les œuvres *Media Stadium, Alphaville e outros, Monumento genérico*, *Cercas*, la Cité de l'architecture propose un parcours dans ses collections en rapport avec l'évolution des lieux de pouvoir. Ce parcours, du XIIe siècle à nos jours, permet d'aborder les grandes notions architecturales : conception et références, construction et matériaux, fonctions et symboles.

▌Les activités suivantes concernent l'œuvre de Muntadas intitulé *Architektur, Räume, Gesten* (1991) : il s'agit d'un portfolio de dix photocollages dans lesquels Muntadas met côte à côte trois séries de photographies qui représentent respectivement des immeubles, des salles de réunion qu'ils abritent et certains gestes de mains.
– Décrire les bâtiments des deux photocollages et tenter de déterminer l'époque de leur construction et leurs fonctions.
– Observer également la manière dont ont été prises les photographies (point de vue, cadrage). Quels effets ont ces choix sur la perception que l'on a des immeubles ?
– Procéder de la même façon pour l'image qui représente les employés au travail. Décrire chacun des deux lieux (leurs spécificités, leurs fonctions).
– Que peuvent signifier ces gestes, une fois associés à ces images ?
– Quels liens Muntadas nous propose de faire entre les images d'une même planche ?

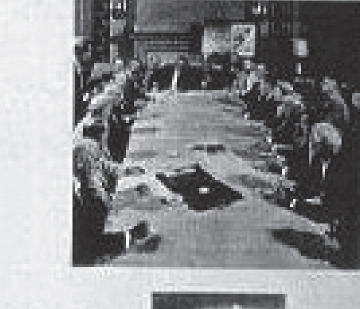
Enquête et archive

Il existe une forte proximité entre la démarche de Muntadas et certaines procédures d'enquête dans les sciences humaines. De fait, le maniement de documents et d'archives est omniprésent dans son travail. Cependant, à l'instar du critique d'art Christophe Kihm (voir extrait en page suivante), il convient de distinguer les différents statuts de ces archives, au nombre de trois au moins.
Il existe d'abord des enregistrements d'interventions artistiques dont le rôle est de préserver la trace du déroulement de ces événements éphémères. On répertorie également des documents trouvés et agencés sous forme de collections. Enfin, certaines œuvres consistent essentiellement en une documentation élaborée afin de rendre compte des processus même de leur production.

▌« Les archives sont devenues, particulièrement au cours de la dernière décennie, une catégorie revisitée de manière exhaustive par l'esthétique et la philosophie, bien








Muntadas, *Architektur / Räume / Gesten*, 1991
Galerie Brigitte March, Stuttgart
Courtesy de la Galerie Brigitte March, Stuttgart

que certains artistes ayant débuté leur activité dans le champ des pratiques dématérialisées à la fin des années 1960 et au début des années 1970 utilisaient déjà des mécanismes qui se rapprochaient des méthodologies archivistiques.
La notion d'archive est très présente dans le travail de Muntadas depuis ses débuts, avec des projets aussi marquants que *On Subjectivity* (1978), mais aussi des propositions qui reflètent, de manière paradigmatique, différentes approches de l'idée de processus et de traitement, comme c'est le cas dans *The File Room* (1994). Cependant, l'approche critique des archives a pris chez Muntadas différentes formes, que l'on pourrait répartir selon quatre grandes lignes d'analyse : la première interprète les archives comme un système permettant d'articuler des structures complexes de collaboration ; la deuxième explore et interroge les systèmes de classement, en sachant que tout mécanisme d'ordonnancement est en même temps un filtre ; la troisième examine la valeur du document, ses caractéristiques et ses significations symboliques ; et la dernière confronte les imaginaires politiques qui se sont développés au cours du temps, en enregistrant leurs implications sur la mémoire sociale. »
(Valentín Roma, « Archives », in *Muntadas. Entre / Between*, Barcelone, Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Paris, éditions du Jeu de Paume, p. 76).

▌« L'enquête me semble être une condition nécessaire à l'activité d'archive et à l'activité artistique pratiquée par Muntadas.
[…] Pour enquêter, il faut constituer une équipe. Il existe donc des relais avec des personnes, des structures. Il faut collecter des documents attachés à la réalisation du projet, notamment et de façon récurrente dans le travail de Muntadas, sur le site sur lequel se déploie le projet. L'archéologie du lieu, quel qu'il soit, est réalisée, pas de façon exhaustive, mais selon certains enjeux historiques, culturels ou politiques.
Une pratique de la récolte serait donc essentielle dans la formulation d'une proposition artistique. La récolte n'est pas la finalité de la démarche. Il ne s'agit pas d'exposer des documents mais elle est une condition préalable à la réalisation du projet. Cette recherche d'information est réalisée à l'aide d'outils différents qui vont permettre de réunir des indices, des signes des événements passés qui font resurgir une mémoire du lieu. Il s'agit de rendre visibles des éléments qui ne le sont pas ou plus et qui font émerger tout ou partie du lieu d'un point de vue historique, culturel ou politique. Un des aspects récurrents du travail de Muntadas consiste donc à faire revenir à la surface la trame d'un lieu sur les plans historique, culturel ou politique, en utilisant une certaine ironie qui se double de quelque chose d'explicatif, de pédagogique, de sorte que l'on doit parvenir à une certaine compréhension de ce lieu. Dans ce sens, le travail est lié au discours.
Comment passe-t-on du document à l'archive, de la récolte à l'archive?
Tout type de moyen peut être utilisé par rapport au lieu ou à la question soulevée par le projet pour réunir des documents : photographies, objets, journaux, lesquels vont initier la production d'autres documents : stickers, vidéos, livres, dans un style documentaire ou non. Ces extensions participent de la définition du projet comme processus. La proposition présentée dans les expositions n'est finalement, qu'une coupe, un moment, une étape dans le processus de l'œuvre.
Cette coupe dans le processus ininterrompu fait apparaître une production d'objets, de prototypes, sortes de potentiels à réactiver plus tard. […] La production d'archive consiste à trouver des failles dans l'histoire culturelle, sociale ou politique. Le travail du chercheur, de l'enquêteur est de fabriquer une nouvelle archive et donc d'offrir à l'histoire des dimensions nouvelles. »
(Christophe Kihm, extrait du compte rendu de la conférence « Antoni Muntadas. L'art comme dispositif de connaissances », avec l'artiste, Christophe Kihm et Émile Soulier, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, 2007. La totalité de la conférence est en ligne sur le site Internet de la Fondation d'entreprise Ricard : http://fondation-entreprise-ricard.com/conferences/entretiens/art/muntadas/)

▌Archives et installation
Présentée dans le cadre de la programmation Satellite du Jeu de Paume parallèlement aux expositions consacrées à Manuel Álvarez Bravo et Muntadas, l'installation de Filipa César, intitulée « Luta ca caba inda », fait partie d'un projet développé autour des

archives de l'Institut national du cinéma et de l'audiovisuel de Guinée-Bissau.
Filipa Oliveira, commissaire de cette programmation, présente ainsi la démarche de l'artiste : « Le projet "Luta ca caba inda" [La lutte n'est pas finie] se déploie sous plusieurs formes, notamment à travers des projections, des entretiens et une série de conférences-performances filmées où l'artiste associe des vues tirées des archives de Guinée-Bissau à des textes énoncés par des invités. Les spectateurs, qui suivent les acteurs chargés de réciter le texte correspondant à chaque image, sont amenés à évoluer le long d'un cheminement d'images devenues non seulement un paysage de l'archive elle-même, mais aussi des textes à lire ou à imaginer. C'est dans ce côtoiement entre images et écrits, mais aussi dans les espaces et les intervalles qui les séparent, que l'archive se révèle véritablement dans sa multiplicité et sa richesse. »
(*Filipa César, Luta ca caba inda (La lutte n'est pas finie)*, catalogue de l'exposition, Paris, éditions du Jeu de Paume, 2012, p. 3).
Et dans son texte pour le catalogue de l'exposition, Tobias Hering souligne le caractère polysémique et réflexif de l'archive : « Dans une archive, tout objet raconte beaucoup d'histoires, dont une est l'histoire de l'archive elle-même. »
(*Ibid.*, p. 21).
Au moment de la visite des classes au Jeu de Paume et en regard du travail de Muntadas, les élèves peuvent ainsi découvrir différentes manières d'envisager et de présenter les pratiques de l'archive dans le domaine de l'art contemporain.

▌Archives et documentation
– Choisir l'établissement scolaire comme sujet d'enquête.
– Organiser le travail des élèves pour établir un protocole de recherche de documentation la plus complète possible (histoire, date de construction, matériaux, mode de fabrication, plans, etc.) à partir des questions de l'œuvre *Projecte / Proyecto / Project* de Muntadas : Qui ? Quoi ? Pourquoi ? Comment ? Où ? Quand ? Pour qui ? Combien ? Il s'agit donc de solliciter tous les intervenants concernés (intendance de l'établissement, fournisseurs, institutions, entreprises, etc.) pour obtenir des copies des documents retraçant les étapes de la conception et la construction de l'établissement (bordereaux, plans, factures, etc.).
– Organiser avec les élèves une présentation publique de la documentation constituée.

▌Archives et débat
– Choisir un événement de censure dans la pièce *The File Room* (http://www.thefileroom.org), comme par exemple « Modigliani nudes », répertorié dans la rubrique « Painting » de la recherche par médium, ou « Name : Kaucyila Brooke's photo collage "Tit for Twat" censored from Bucharest Biennale », qui est une photographie de Kaucyila Brooke dans la rubrique « Photography ».
– Organiser un débat avec les élèves sur les raisons provoquant ces cas de censure, sur la censure elle-même, et sur l'outil de recensement des censures.

orientations bibliographiques et ressources en ligne

Art contemporain, actions, process art, land art et art conceptuel

▌Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *Libre-échange*, Dijon, Les presses du réel / Paris, Éditions du Seuil, 1994.
▌Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », in *Essais historiques II : art contemporain*, Villeurbanne, Art édition, 1992.
▌Aline Caillet, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008.
▌Douglas Crimp, « Sculpture publique de Serra : pour une redéfinition de la spécificité de site », in *L'Époque, la Mode, la Morale, la Passion*, Paris, Centre Pompidou, 1987.
▌Mathilde Ferrer (dir.), *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
▌Claude Gintz (dir.), *Regards sur l'art américain des années soixante, anthologie critique*, Paris, Territoires, 1979.
▌Erving Goffman, *Les Cadres de l'expérience* [1974], Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.
▌Dan Graham, « La relation art/architecture », in *Rock my religion*, Dijon, Les presses du réel, 1993.
▌Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, Dijon, Les presses du réel / Zurich, JRP|Ringier, 2010.
▌Charles Harrison, Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990, une anthologie*, Paris, Hazan, 1997.
▌Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.
▌Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond, Fabien Vallos (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, Éditions MIX, 2008.
▌*Hors limites, l'art et la vie 1952-1994*, Paris, Centre Pompidou, 1995.
▌Allan Kaprow, *l'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996.
▌Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
▌Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », *Artforum*, vol. V, n° 10, juin 1967.
▌Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art », *Art-langage*, vol. I, n° 1, mai 1969.
▌Lucy Lippard, John Chandler, « The Dematerialization of Art », in *Art international*, vol. XII, n° 2, février 1968.
▌Claire Moulène, *Art contemporain et lien social*, Paris, Cercle d'Art, 2007.
▌Robert Morris, « Notes on Sculpture », *Artforum*, vol. IV, n° 6, février 1966 ; « Notes on Sculpture, Part 2 », *Artforum*, vol. V, n° 2, octobre 1966 ; « Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs », *Artforum*, vol. V, n° 10, juin 1967 ; « Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects », *Artforum*, vol. VII, n° 8, avril 1969.
▌Robert Morris, « Antiform », *Artforum*, vol. VI, n° 8, avril 1968.
▌Franck Popper, *Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 2007.
▌Jacques Rancière, *L'Espace des mots de Mallarmé à Broodthaers*, Nantes, musée des Beaux-Arts, 2005.
▌Irving Sandler, *Le Triomphe de l'art américain*, t. II, *Les Années soixante*, Paris, Éditions Carré, 1990.
▌Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993.
▌*L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris / Paris-Musées, 1989.
▌*Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 2002.
▌« Pratiques *in situ* et dé-objectivation de l'art », in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
▌*Les Promesses du passé*, Paris, Centre Pompidou, 2010.

Crise des espaces publics

▌Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot-Rivages, 2006.
▌Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 2010.
▌Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
▌Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007.
▌Paul Blanquart, *Une histoire de la ville, pour repenser la société*, Paris, La Découverte & Syrios, 1997.
▌Janig Bégoc, Nathalie Boulouch, Elvan Zabunyan (dir.), *La Performance, entre archives et pratiques contemporaines*, Châteaugiron, Archives de la critique d'art / Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
▌Marie-Ange Brayer, « Art et architecture : une pratique transversale », in *Les Questions sans réponse(s) de l'art contemporain*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL – Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2007.
▌Elias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966.
▌Françoise Choay (dir.), *L'Urbanisme, utopies et réalité. Une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
▌Jean-François Chevrier, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
▌André Corboz, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Éditions de l'imprimeur, 2001.
▌Mike Davis, *Au-delà de Blade Runner, Los Angeles et l'imagination du désastre*, Paris, Allia, 2006.
▌Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
▌Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1992.
▌Guy Debord, *Rapport sur la construction de situations*, Paris, Mille et une nuits, 2000.
▌Harun Farocki, « Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football) », *Trafic*, n° 64, 2007.
▌Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, film, Paris, DVD Studio Canal, 2007.
▌Félix Guattari, *Chaosmose*, Paris, Galilée, 1992.
▌Siegfried Kracauer, *L'Ornement de la masse, essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008.
▌Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* [1895], Paris, Presses universitaires de France, 2003.
▌Antonio Negri, Judith Revel, *Fabrique de porcelaine. Pour une nouvelle grammaire du politique*, Paris, Stock, 2006.
▌Celeste Olalquiaga, *Megalopolis, Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

▌Irit ROGOFF, *Terra Infima: Geography's Visuel Culture*, Londres, Routledge, 2001.
▌Aldo ROSI, *L'Architecture de la ville*, Gollion, Infolio, 2001.
▌Paul YONNET, *Jeux, modes et masses*, Paris, Gallimard, 1985.
▌*Dreamlands. Des parcs d'attractions aux cités du futur*, Paris, Centre Pompidou, 2010.
▌*Fantasmapolis, la ville contemporaine et ses imaginaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
▌*Mutations*, Barcelone, Actar / Bordeaux, Arc en rêve, 2000.
▌*Photographies à l'œuvre. Enquêtes et chantiers de la reconstruction, 1945-1958*, Paris, éditions du Jeu de Paume / Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2011.

Art et espaces médiatiques

▌Vangelis ATHANASSOPOULOS, *La Publicité dans l'art contemporain I. Esthétique et postmodernisme,* Paris, L'Harmattan, 2009.
▌Vangelis ATHANASSOPOULOS, *La Publicité dans l'art contemporain II. Spécularité et économie politique du regard,* Paris, L'Harmattan, 2010.
▌Hakim BEY, *TAZ, zone autonome temporaire*, Paris, L'Éclat, 1997.
▌Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images : photo, cinéma, vidéo,* Paris, La Différence, 1990.
▌Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images 2 : mots, images*, Paris, P.O.L, 1999.
▌Ina BLOM, *On the Style Site – Art, Sociality and Media Culture*, Berlin, Sternberg Press, 2007.
▌Christophe BRUNO, « Métacapitalisme, art et transmission », en ligne sur le site de l'artiste : http://www.christophebruno.com/weblog/wp-content/uploads/RC_Christophe_Bruno.pdf.
▌Elias CANETTI, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966.
▌Dominique CARDON, *La Démocratie Internet. Promesses et limites*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.
▌Jean-François CHEVRIER, *Entre les beaux-arts et les médias*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
▌Tricia COLLINS, Richard MILAZZO, *Hyperframes, Discours sur l'après-appropriation*, vol. I et II, Paris, Antoine Candau, 1989.
▌Serge DANEY, *Le Salaire du zappeur*, Paris, P.O.L, 1993.
▌Jacques DERRIDA, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.
▌Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie*, t. II, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
▌Christophe DOMINO, « Le discours à l'œuvre, de la tradition à Holzer et Haacke », in *artstudio* n° 15, « l'art et les mots », Paris, hiver 1989.
▌Philippe DUBOIS, *La Question vidéo entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2011.
▌Anne-Marie DUGUET, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.
▌Okwui ENWEZOR, *Archive Fever, uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography / Göttingen, Steidl, 2008.
▌Fred FOREST, *Art et Internet*, Paris, Cercle d'Art, 2008.
▌Jean-Paul FOURMENTRAUX, *Art et Internet*, Paris, CNRS, 2010.
▌André GUNTHERT, « L'image partagée », *Études photographiques*, n° 24, novembre 2009.
▌André GUNTHERT, « L'image parasite. Après le journalisme citoyen », *Études photographiques*, n° 20, juin 2007.
▌André GUNTHERT, « L'image numérique s'en va-t'en guerre », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004.
▌Jean-Noël JEANNENEY, *Une histoire des médias,* Paris, Éditions du Seuil, 2001.
▌Christophe KIHM, « Ce que l'art fait à l'archive », *Critique*, n° 759-760, août-septembre 2010.
▌Marshall MC LUHAN, *Pour comprendre les médias,* Paris, Mame / Éditions du Seuil, 1968.
▌François PARFAIT, *La Vidéo, un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001.
▌Michael RUSCH, *Les Nouveaux Médias dans l'art,* Paris, Thames & Hudson, 2005.
▌Alexis DE TOCQUEVILLE, *De la démocratie en Amérique* [1833], Paris, Gallimard, 1992.
▌Benjamin THOREL, *Telle est la télé. L'Art contemporain et la télévision*, Paris, Cercle d'Art, 2006.
▌Paul VALÉRY, « La Conquête de l'ubiquité » [1928], in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960.
▌« Appropriation, simulation, critique de la représentation », in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.
▌« Blow-up », exposition proposée par les commissaires Christophe Bruno et Daniele Balit sur l'espace virtuel du Jeu de Paume (en ligne sur http://blowup-space.com/historical/).
▌*Paisatges mediatics*, Barcelone, Fundación "la Caixa", 2005.
▌« Publicité et propagande », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire,* n° 101, 2009.

Dossiers enseignants des expositions du Jeu de Paume

▌« Photographies à l'œuvre. La reconstruction des villes françaises (1945-1958) » (en ligne sur www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1616&lieu=6).
▌« Berenice Abbott (1898-1991), photographies » / « Ai Weiwei : Entrelacs » (en ligne sur www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1692).
▌« Esther Shalev-Gerz. Ton image me regarde !? » (en ligne sur www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1260).

Jeu de Paume

expositions

16 octobre 2012 – 20 janvier 2013

▌**Manuel Álvarez Bravo, un photographe aux aguets (1902-2002)**

▌**Muntadas. Entre / Between**

▌Programmation Satellite 5, **Filipa César : Luta ca caba inda (La lutte n'est pas finie)**

23 octobre 2012 – mars 2014

▌Espace virtuel, **Erreur d'impression : publier à l'ère du numérique**

prochaines expositions

26 février – 12 mai 2013

▌**Laure Albin Guillot (1879-1962), l'enjeu classique**

▌**Adrian Paci : Vies en transit**

▌Programmation Satellite 6, **Suite pour exposition(s), premier mouvement**

informations pratiques

1, place de la Concorde, 75008 Paris
accès par le jardin des Tuileries, côté rue de Rivoli
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org
renseignements 01 47 03 12 50
mardi (nocturne) 11 h-21 h
mercredi à dimanche 11 h-19 h
fermeture le lundi et les 25 déc. et 1er janv.

▌**expositions** : plein tarif : 8,50 € ; tarif réduit : 5,50 €
accès libre aux expositions de la programmation Satellite
mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 17 h à 21 h

▌**visites commentées et ateliers** :
accès libre sur présentation du billet d'entrée du jour aux expositions

les rendez-vous avec les conférenciers du Jeu de Paume
le mercredi et le samedi à 12 h 30

les rendez-vous en famille
le samedi à 15 h 30 (sauf dernier samedi du mois)
sur réservation : 01 47 03 12 41/rendezvousenfamille@jeudepaume.org

les enfants d'abord !
visites-ateliers pour les 7-11 ans
le dernier samedi du mois à 15 h 30
sur réservation : 01 47 03 04 95/lesenfantsdabord@jeudepaume.org

les rendez-vous des mardis jeunes
les mardis 30 oct., 27 nov. et 18 déc. à 18 h

▌**conversations** : accès libre dans la limite des places disponibles

autour de l'exposition

▌**projection** et **discussion** avec Muntadas :
« Moving Image, un abécédaire contemporain »,
Une proposition des Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid
jeudi 18 octobre, 19 h 30, à la Gaîté lyrique
3 bis, rue Papin, 75003 Paris
sur réservation : www.gaite-lyrique.net ; tarifs : 5 €/3 €

▌**projection** d'*On Translation: Açik Radyo* (Turquie, 2010, 31')
de Muntadas, en présence de l'artiste et de Deniz Erbas, commissaire d'exposition indépendante
En collaboration avec la FIAC
samedi 20 octobre, 17 h, à l'auditorium du Grand Palais
Avenue Winston Churchill, 75008 Paris – entrée par la rotonde Alexandre III
accès libre dans la limite des places disponibles

▌**les enfants d'abord !**
visite-atelier « Images et montages »
samedi 27 octobre, 24 novembre et 29 décembre 2012, 15 h 30

▌**conversation** entre Muntadas et les théoriciens et critiques d'art Anne-Marie Duguet et Raymond Bellour
samedi 24 novembre, 14 h 30

▌**les rendez-vous des mardis jeunes**
parcours dans l'exposition par un conférencier du Jeu de Paume
mardi 18 décembre, 18 h

▌**publication**
Muntadas. Entre / Between (collectif)
Coédition Actar / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / éditions du Jeu de Paume
Catalogue anglais + livret texte français, 304 + 80 pages, 20 x 28 cm, 48 €

▌**ressources en ligne**
Les enseignants peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également dans la rubrique « enseignants et scolaires » ainsi que dans « ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org
Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :
http://lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.



Ministère
Culture
Communication

L'aménagement de l'espace éducatif et sa programmation ont bénéficié du concours de **NEUFLIZE VIE**, mécène principal du Jeu de Paume, et d'Olympus France





et de la collaboration des **Amis du Jeu de Paume**